Max J. Friedländer

de la van eyck la bruegel

Editura Meridiane

Max J. Fiedländer

de la van eyck la bruegel

Ediţie ingrijită si adnotată de
F. GROSSMANN
Traducere de
FLORIN IONESCU

Biblioteca de artă
Arte şi civilizaţii

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1975

MAX J. FRIEDLÄNDER
From Van Eyck to Bruegel
All Rights Reserved by
PHAIDON PRESS LTD.
First published 1956
Phaidon Publishers Inc. New York

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Pe copertă :

LUCAS VAN LEYDEN
Partida de cărți

PREFAȚĂ

Scrisă cu vreo patruzeci de ani în urmă, cartea lui Friedländer este una dintre puținele lucrări de istorie a artei din acea vreme care nu și și-a pierdut deloc forța de atracție. Ea constituie o operă de maturitate a unui neîntrecut cunoscător și istoric al picturii neerlandeze timpurii, care, în al cincizecilea an de viață, prezintă mai multe portrete de artiști — roade obținute prin truda neîntreruptelor sale cercetări amănunțite și prin intuiția sa pătrunzătoare. Ceea ce se află rezumat aici într-o formă concisă, adesea lapidară, într-un singur volum, a fost dezvoltat mai tîrziu de autor în cele paisprezece volume ale operei sale majore, Die Altniederländische Malerei, *publicată între anii 1924—1937. În această lucrare ulterioară el a putut consacra spații mai largi discutării unor artiști minori și prezentării unor detalii (lucru pe care l-a evitat în cartea de față) și, fără îndoială, continuarea cercetărilor sale asupra subiectului ca și apariția unor materiale pînă atunci necunoscute — picturi și documente — au dus inevitabil la anumite rezultate noi. Valoarea cărții de față e dovedită însă de faptul că, în ciuda apariției unor studii ulterioare și a continuării propriilor cercetări ale lui Friedländer, ea nu și-a pierdut nicidecum actualitatea. Motivele sînt evidente: în 1916, cînd a scris-o, autorul își formase deja o imagine completă despre arta neerlandeză primitivă și stăpînea la perfecție un stil unic de caracterizare expresivă care, prin eleganța și precizia lui, ca și prin lipsa jargonului specific cărților de istorie a artei, nu are mulți rivali în domeniul scrierilor teoretice germane.*

Prima ediție în limba germană a apărut în 1916, iar a doua, adăugită, în 1921. Aceasta din urmă constituie baza primei ediții engleze, publicată în al nouăzecilea an de viață al autorului.

La reeditarea unei lucrări de acest nivel orice intervenție asupra textului trebuie exclusă, iar sarcina editorului este foarte limitată. Adnotînd volumul de față, am încercat să-i măresc utilitatea pentru cititorul de azi pe trei căi principale: indicînd schimbările survenite în posesiunea operelor discutate, semnalînd unele descoperiri ulterioare, mai ales cele datorate lui Friedländer însuși, și prezentînd, acolo unde este cazul, cele mai recente păreri ale sale. Pentru a lăsa textul complet neschimbat, am introdus toate aceste adaosuri în note grupate la sfîrșitul fiecărui capitol. Pe de altă parte, am omis listele de picturi incluse în ediția germană originală, deoarece Friedländer le-a reluat într-o formă mai amplă în Die Altniederländische Malerei.

În ceea ce privește ilustrațiile, editura a acceptat cu generozitate sugestiile mele și a sporit considerabil numărul lor inițial. Scopul urmărit de noi este triplu: să prezentăm lucrările pe care se întemeiază principalele argumente ale lui Friedländer, să adăugăm la acestea cîteva exemple tipice din opera fiecărui artist (inclusiv unele picturi care, descoperite mai tîrziu și publicate îndeosebi de Friedländer însuși, au confirmat ideile sale inițiale) și, în sfîrșit, să oferim un material suplimentar care în sine să poată constitui o panoramă a picturii neerlandeze.

Mulțumesc tuturor celor care au contribuit furnizînd fotografiile și permițînd reproducerea lor sau procurînd informații despre locurile unde se află în prezent o serie de picturi. Deși în această privință rămîn cel mai mult îndatorat domnului Dr. H. Gerson și Oficiului regal pentru documentare în probleme de istoria artei de la Haga, ca și domnului Peter Murray și Bibliotecii Witt din Londra, nu sînt mai puțin recunoscător, pentru răspunsurile date la întrebările mele, domnilor E. Haverkamp Begemann, prof. J.G. van Gelder, Dr. Hans Konrad Röthel, Dr. Alfred Scharf, Dr. A.B. de Vries și prof. Ellis K. Waterhouse. F.G. 1956

Notă asupra ediției a doua

Ediția din 1956 a cărții de față a constituit ultima publicare a operei majore a lui Max. J. Friedländer în timpul vieții autorului. Friedländer s-a stins la Amsterdam, la 11 octombrie 1958, în al nouăzeci și doilea an de viață. A rămas activ pînă către sfîrșit, iar printre materialele lăsate de el se află o carte, practic terminată, despre Lucas van Leyden (al treilea studiu amănunțit al său asupra acestui artist), la care Friedrich Winkler a avut foarte puțin de adăugat, editînd-o pentru publicarea postumă, în 1963. Stilul și metoda de abordare a operei pictorului sînt aceleași, și la fel de viguroase, în această lucrare tîrzie ca și în opera sa clasică mai veche De la van Eyck la Bruegel *care, cu unele modificări minore, s-a retipărit acum după ediția din 1956.*

În prezenta ediție textul lui Friedländer a rămas, firește, neschimbat. Notele, de asemenea, au rămas aceleași, deși în cîteva cazuri au fost dezvoltate prin referiri la elemente ieșite la lumină în anii din urmă. S-au indicat în plus cîteva recente schimbări de posesiune. În sfîrșit, am plăcerea să mulțumesc domnului prof. Egbert Haverkamp Begemann pentru valoroasele informații suplimentare pe care mi le-a furnizat, ca și domnului Dr. Michael Kaufmann pentru sprijinul oferit la verificarea unor date.

Manchester, 1964 F. G.

Notă asupra ediției a treia

Principiile de adnotare și revizuire au rămas în ansamblu aceleași ca în ediția precedentă. Notele au fost, totuși, întrucîtva amplificate pentru a conferi unui text clasic utilitatea unei lucrări de referință.

Universitatea din Washington, Seattle, 1969

F. G.

INTRODUCERE

Cititorul va găsi în eseurile mele strădania de a tălmăci în cuvinte însuşirile caracteristice ale unui număr de pictori. În acelaşi timp el va putea lua cunoştinţă de rezultatele fragmentare ale experienţei unui cercetător în probleme de atribuire care, deşi adesea ridiculizate, îmi par totuşi a fi dacă nu ţelul, măcar baza oricărei investigaţii temeinice în domeniul artei, şi la care iau parte de asemenea — deşi, în general, cu puţin talent — acei domni care le privesc de sus, cu aroganţă.

Trebuie să-l previn pe cititor împotriva ideii greşite că este posibil să recunoaştem opera unui pictor pe temeiul creditului fără rezerve acordat unei anumite caracterizări. Nereuşita în această privinţă nu implică neapărat umbrirea sau respingerea caracterizării în cauză. Eu însumi nu-mi utilizez niciodată impresiile în mod rigid în atribuirea unei lucrări şi nutresc puternice îndoieli despre toţi cei care recurg la citate pentru a stabili, ataca sau apăra diverse atribuiri.

Atribuirile corecte apar de regulă spontan, „la prima vedere". Recunoaştem un prieten fără a fi încercat vreodată să determinăm în ce rezidă calităţile lui specifice, şi aceasta cu o siguranţă pe care nu ne-o poate da nici cea mai amănunţită descriere.

Este foarte posibil ca o asemenea recunoaștere spontană să pară neștiințifică, iar „metoda" imaginată și propusă de Giovanni Morelli să fie admirată ca științifică. Sînt însă convins că Morelli, cu toată metoda sa, n-ar fi realizat nimic dacă n-ar fi fost și un înzestrat cunoscător de artă; mai mult, sînt convins că nu și-a folosit niciodată metoda, mulțumindu-se să învăluie roadele obținute prin intuiția sa de cunoscător într-o mantie de falsă erudiție pentru a le face inatacabile în ochii cititorului naiv.

Atribuirile nu pot fi demonstrate sau infirmate. Iar erorile sînt recunoscute ca atare numai atunci cînd pălesc și pier. Aici unicul criteriu al adevărului este ca atribuirea să se dovedească fructuoasă. O atribuire corectă aduce după sine alte atribuiri, pe cînd una falsă, chiar înarmată pînă în dinți cu argumente puternice, nu poate rezista și cu timpul se vădește a fi nulă și neavenită.

Sub raport științific, putem să privim orice descoperire a analizei de stil ca o ipoteză și să înălțăm structuri eterice cu datele deduse intuitiv, încredințați fiind că documente și semnături, către care aspirăm cu ajutorul structurilor noastre provizorii, vor da ulterior o mai mare soliditate întregului.

Spre deosebire de clișeul de cupru folosit în gravură, personalitatea creatoare nu produce opere comensurabil egale. Îi revine deci cunoscătorului de artă greaua sarcină de a sesiza într-o operă forța de creație ca întreg, cu toate potențele ei, astfel ca orice operă ulterioară să fie recunoscută pe temeiul acestei forțe specifice.

Dintr-un asemenea concept putem desprinde mai multe lucruri. Nu este de nici un folos să înregistrăm și să învățăm pe dinafară toate caracteristicile unei opere de artă, deoarece nu putem conta aproape deloc pe probabilitatea ca ele să se repete toate într-o altă operă. Trebuie să distingem ceea ce este necesar autorului de ceea ce e întîmplător — și valabil

numai în cazul respectiv — ca, de pildă, subiectul şi dimensiunile. Nu este recomandabil să facem cercetări prea minuţioase. Mai bine să examinăm în succesiune rapidă toate lucrările unui anumit artist ce ne sînt accesibile, urmînd ca apoi să ne adunăm impresiile şi să le absorbim departe de picturile în sine. Acesta este modul cel mai bun de a armoniza demersul multilateral al criticului cu capacităţile potenţiale ale personalităţii creatoare.

Eseurile de faţă nu pot sluji direct ca ghid al măiestriei cunoscătorului şi n-ar putea face aceasta nici dacă ar fi mai reuşite şi mai detaliate în caracterizări. În mod indirect — iată modesta speranţă ce mă însufleţeşte — ele pot însă înlesni şi intensifica studiul originalelor şi delectarea procurată de ele. Putinţa de a face şi de a verifica atribuiri va izvorî apoi automat din studiu şi delectare. Da, din delectare !

Este adevărat că mulţi istorici de artă se ambiţionează să excludă plăcerea din artă, lucru care, din motive evidente, le reuşeşte unora chiar prea bine. Ei se simt stingheriţi şi se tem că reprezentanţii unor ştiinţe mai riguroase ar putea vedea în ei nu nişte egali, ci nişte amatori de ocupaţii amuzante sau frivole. Raţionamentul bazat pe calcule şi măsurători este prezentat ca adevărata metodă, iar demersul sec se bucură de mare trecere. Exprimarea abstrusă, terminologia încîlcită care face un chin din lectura cărţilor de istorie a artei se trage tocmai din această ambiţie. Pe alocuri există profunzimi, dar atît de obscure încît devin inaccesibile cititorului ; de regulă însă totul e superficial, dar abil complicat astfel încît să sugereze profunzimea.

O ştiinţă nu poate niciodată ignora calitatea specifică şi esenţială a obiectului ei, iar calitatea specifică şi esenţială a artei este impresia pe care o lasă. Nu ştiu ce organe ne-ar mai rămîne pentru înţelegerea unei opere de artă dacă jertfim delectarea pe altarul unei metode ascetic-ştiinţifice.

Remarcile aforistice, grupate nesistematic, sînt un mijloc ideal de transmitere a impresiilor picturale și de a releva anumite caracteristici. Nu cred că o descriere mai amplă și mai amănunțită, plină de repetări obositoare, ar putea sluji mai bine scopul urmărit. Mi se pare potrivită o strictă economie de cuvinte, deoarece puterea de receptare a cititorului este, desigur, limitată. Nici un cititor nu poate reține descrieri interminabile de forme și culori.

GEOGRAFIA ARTEI NEERLANDEZE

Atunci cînd vorbim despre pictura flamandă sau olandeză avem în vedere întreaga regiune — atît de bogată artistic în secolele al XV-lea-XVII-lea — cuprinsă între hotarele politice ale Belgiei şi Olandei. Contrastul dintre trăsăturile olandeze şi cele flamande este deosebit de net în pictura veacului al XVII-lea, iar o comparaţie între personalitatea lui Rubens şi cea a lui Rembrandt ne va arăta aceasta în mod şi mai evident.

În secolul al XV-lea linia despărţitoare nu era însă tot atît de clară. Lungile războaie de independenţă contra dominaţiei bisericeşti şi feudale spaniole creaseră, sau cel puţin întăriseră, un număr de deosebiri politice şi religioase. Ca un rezultat final al acestor războaie, statele din nord, în esenţă regatul actual al Olandei, au devenit o comunitate protestantă autonomă, pe cînd provinciile din sud, în esenţă Belgia de azi, au rămas catolice şi sub stăpînire habsburgică. În sud porţile erau larg deschise culturii latine, pe cînd nordul se izola cu o strictеţe puritană şi îşi păstra intactă cultura sa germanică. În veacul al XV-lea Ţările de Jos constituiau în mai mare măsură o entitate cu o cultură uniformă, iar esenţa germanică, îmbinată, e drept, cu elemente latine provenite din Franţa şi Burgundia, era prezentă în întreaga ţară. În studiile

lor critice despre pictură, specialiștii au încercat, cu oarecare succes, să distingă, chiar în veacul al XV-lea, contrastul ce avea să devină atît de vădit, dar raritatea monumentelor din Olanda de azi — rezultat al iconoclastiei din secolul următor — reprezintă o piedică serioasă.

Ar fi inexact să aplicăm adjectivul „flamand" statelor habsburgice din sud, deoarece ar însemna să desemnăm întregul printr-o parte. În sens strict acest concept include doar cele două comitate din Flandra, lăsînd afară Hainaut-ul, Liège-ul, Brabantul și alte provincii cu o contribuție mai mare decît a Flandrei la viața artistică a porțiunii neolandeze a Țărilor de Jos. Este preferabil să extindem conceptul de „flamand" — nu incorect dealtfel — și să vorbim de sudul Țărilor de Jos — Belgia modernă — în contrast cu nordul — Olanda modernă.

Predominanța artistică a provinciilor flamande nu este decît o iluzie. Bruges și Gand în secolul al XV-lea, Anversul în al XVI-lea, erau centre comerciale înfloritoare, cu o prosperă societate negustorească internațională, care atrăgea talentele artistice. Pe lîngă prinții burgunzi care, adoptînd exigențele deosebite ale curții franceze, au avut un rol însemnat ca patroni ai artelor, notăm cu oarecare surpriză existența unui mare număr de comercianți italieni jucînd un rol similar (Tommaso Portinari, Jacopo Tani, Giovanni Arnolfini și alții). În secolul al XVI-lea exportul operelor de artă în Spania a luat proporții impresionante, iar cererea de pe piața spaniolă determina producția atelierelor din Anvers. Un studiu al însemnărilor neerlandeze ale lui Dürer ne poate da o idee despre caracterul internațional al păturilor dominante din populația Anversului.

Dacă cei pe care i-am putea numi consumatori nu erau nicidecum flamanzi pur-sînge, cu atît mai puțin erau flamanzi producătorii de artă. Printre maeștrii care dădeau tonul în artă la Bruges de-abia dacă era vreunul de origine

flamandă. Jan van Eyck venea de la Maaseyck, o localitate pe fluviul Meuse, la nord de Maestricht, unde se întîlnesc granițele politice ale Belgiei, Germaniei și Olandei. Regiunea din jurul Maaseyck-ului trebuie privită ca sursa centrală de artă neerlandeză. Hans Memling venea din Germania, probabil din Mömlingen, pe Rinul mijlociu, iar Gerard David de la Oudewater, localitate aflată în Olanda, între Gouda și Utrecht. Jan Provost era originar din Mons, adică din Hainaut, în sud, iar Ambrosius Benson venea din Milano. Cu excepția lui Hugo van der Goes și Justus van Gent, care ar putea fi originari din orașul flamand Gand, nici un pictor de seamă din veacul al XV-lea (iar din al XVI-lea doar cîțiva !) nu poate fi considerat cît de cît ca provenind din Flandra.

În jurul anului 1500 Anversul devenise un rezervor de artă și un punct de fuziune a numeroase tendințe artistice. Soseau acolo pictori din toate provinciile Țărilor de Jos. Dintre celebrițățile care dădeau tonul în artă la Anvers, Quentin Massys venise din Louvain (Brabant), Jan Gossaert din Maubeuge (Hainaut), iar Joos — identic probabil cu Maestrul Adormirii Maicii Domnului — din Cleves. Registrele corporațiilor din Anvers — cîte ni s-au păstrat — cuprind un mare număr de artiști necunoscuți, iar în multe cazuri numele acestora indică, dacă nu altceva, măcar locurile lor de baștină. Nordul (Olanda) și estul (Brabantul de nord și Limburgul) par să fi fost deosebit de bogate în talente artistice. În linii mari situația se poate rezuma astfel: orașele comerciale prospere — Bruges în secolul al XV-lea și Anversul mai tîrziu — erau relativ sărace în talente, dar atrăgeau artiști din toate părțile Țărilor de Jos, mai ales din est. Dacă trasăm un cerc luînd Anversul drept centru și linia Anvers-Maaseyck da rază, circumferința lui va trece aproximativ prin locurile de origine ale pictorilor cu o influență hotărîtoare, și anume Tournai (Rogier van der Weyden și Robert

Campin, acesta din urmă probabil identic cu Maestrul din Flémalle), Mons (Provost), Maubeuge (Gossaert), Dinant (Patenier), Hertogenbosch (Hieronymus Bosch) și Oudewater (Gerard David).

Orice apreciere a artei neerlandeze din punct de vedere național este în mare măsură bazată pe delimitări lingvistice ; mai mult, concluziile trase din situația modernă sînt de o valabilitate îndoielnică pentru secolele al XV-lea și al XVI-lea. Orașele flamande care erau, pe cît se pare, în întregime germanice în veacul al XV-lea pot, după părerea mea, să nici nu fie luate în considerare.

Olanda, a cărei influență asupra structurii artei sud-neerlandeze a fost vădit puternică, poate fi privită ca o zonă germanică. Brabantul de nord (Hertogenbosch, Limburg, Maaseyck) trebuie considerat ca fiind predominant germanic în sens mai larg, astfel că nu numai Geertgen, Jan Mostaert, Lucas van Leyden, Jacob van Amsterdam, ci și Hieronymus Bosch și Pieter Bruegel dintre artiștii de mai tîrziu, Pol de Limburg și fratele său — remarcabili gravori de anluminuri în slujba principilor francezi de la sfîrșitul secolului al XIV-lea — ca și frații Hubert și Jan van Eyck pot fi acceptați, cu o oarecare probabilitate, ca fiind pictori de origine germanică. Pe de altă parte, obîrșia artiștilor veniți din sud în Brabant și Flandra rămîne problematică — este vorba în speță de pictori născuți la Tournai, Mons, Maubeuge și Dinant.

O problemă deosebit de importantă este cea a clasificării Maestrului din Flémalle și a lui Rogier van der Weyden. Potrivit ultimelor cercetări, Maestrul din Flémalle pare să-l fi precedat în timp pe Rogier, fiind aproape contemporan cu Jan van Eyck, iar geniul său este considerat cel puțin egal cu al lui Rogier, deși se admite că prin tipurile și motivele sale compoziționale Rogier a exercitat o influență vădit mai mare decît orice alt pictor din secolul al

XV-lea. În ultima vreme s-a presupus, pe temeiuri foarte plauzibile, că Maestrul din Flémalle este identic cu Robert Campin, care e atestat documentar ca dascăl al lui Rogier la Tournai. Dacă această presupunere e corectă, atunci cei doi maeştri reprezintă o artă născută la Tournai, ale cărei particularităţi, mai ales în contrast cu arta eyckiană, sînt mai pronunţate la Rogier decît la Maestrul din Flémalle.

Tournai se află în regiunea de limbă franceză. Mă tem că nu există nici o metodă ştiinţifică de a afla obîrşia lui Rogier, dar ar fi ispititor să privim contrastul dintre Jan van Eyck, care venea din est, şi Rogier, care venea din sud, ca un conflict, purtat pe teatrul de luptă al oraşelor flamande, între temperamentul germanic şi cel latin. În jurul anului 1450 bătălia părea să se desfăşoare în favoarea lui Rogier.

Nu este greu să remarcăm deosebirea considerabilă dintre Jan van Eyck şi Rogier, dar ar fi hazardat să privim aceste două personalităţi ca pe nişte reprezentanţi ai respectivelor lor medii naţionale. În orice caz, este nevoie de multă prudenţă. Un examen atent s-ar putea dovedi util dacă am avea la dispoziţie un număr mai mare de picturi atît franceze cît şi olandeze, adică germanic-neerlandeze, din veacul al XV-lea. Am putea atunci contrasta elementele comune ale olandezilor şi ale fraţilor van Eyck cu cele ale francezilor şi ale maeştrilor din Tournai. Din păcate însă avem foarte puţine lucrări pur olandeze şi chiar şi mai puţine franceze, astfel încît cercetarea unui material bogat şi variat devine imposibilă.

Jan van Eyck depăşeşte, desigur, hotarul calităţilor pur naţionale, pe cînd spiritualitatea fanatic de aspră a lui Rogier pare legată mai mult de ins decît de naţionalitate. Dar numai pînă la un anumit punct. Şi tocmai determinarea acestui punct constituie dificultatea cea mai mare.

O trăsătură esenţială a artei lui Jan van Eyck este plăcerea pozitivă, încîntarea imparţială, nediferenţiată, produsă de aspectul lucru-

rilor. Iluzia însăşi este ţelul, atins într-o izbucnire de triumf. Van Eyck acceptă lumea vizibilă în întregime, fără preferinţe. Observaţia sa pătrunzătoare şi studiul perseverent al modelului suprimă invenţia subiectivă şi înlătură tradiţia.

În comparaţie cu Jan van Eyck, Rogier ne pare imaterial şi intelectual, subiectul îl domină de la bun început; pictorul lucrează sub influenţa modelelor tradiţionale, dar mintea îi e plină de imagini. Priveşte natura cu un ochi selectiv şi niciodată nu-i urmează chemarea pe căile necunoscute ale aventurii. Pură ca stil, cu o expresie austeră, ferm controlată, care se potriveşte bine picturii religioase, arta lui ne apare sărăcăcioasă şi monotonă în comparaţie cu cea a lui Jan van Eyck, care găseşte mereu un suflu înnoitor în infinita bogăţie a naturii. Jan van Eyck este un explorator (pe cînd Rogier e un născocitor). El percepe aerul, lumina şi clarobscurul, vede cum se leagă obiectele în spaţiu. Rogier creează ca un sculptor, gravează în relief, izolînd grupurile de figuri în mintea sa şi adăugînd peisajul-fundal; el dispune figurile concepute plastic pe suprafaţă ca un desenator, accentuînd contururile, pe cînd Jan van Eyck îşi concepe şi reprezintă subiectele ca un pictor.

Faţă de compoziţiile minuţios construite ale lui Rogier, lucrările lui van Eyck au farmecul fortuit al pitorescului, căldura vibrantă şi bogăţia originală a vieţii însăşi. Avîntul forţei sale îl poartă pe van Eyck mai aproape de ţelul său decît pe orice alt pictor din veacul al XV-lea. Folosind contrastul dintre Eyck şi Rogier ca un criteriu pentru aprecierea altor pictori neerlandezi cunoscuţi, constatăm că Geertgen tot Sint Jans din Haarlem, care reprezintă arta pur olandeză, stă mai aproape de Eyck decît de Rogier.

Lăsînd la o parte geniul personal, care depăşeşte triumfător graniţele timpului şi spaţiului, putem privi ca moştenire germanică acel impuls de a observa natura ce dă roade atît

de bune în opera lui Eyck şi conferă o superioritate universal admisă picturii de panou. Forma constructivă a lui Rogier şi ideile sale picturale bine conturate, care timp de două generaţii au hrănit atelierele şi pictorii neerlandezi, pînă departe de hotarele ţării, cu un tip de expresie formalizat, pot fi considerate pe jumătate franceze. Căci nu este oare şi contrastul dintre Claude şi Ruysdael, dintre Watteau şi Gainsborough, într-o anumită măsură echivalent celui dintre desenatorul constructor şi pictorul bun observator? Realizările supreme ale Franţei în arhitectura bisericească şi în sculptura grandioasă a Evului Mediu au depăşit cu mult ceea ce se făcea în ţările germanice. O dovadă în plus a geniului francez înnăscut pentru arhitectură şi sculptură.

Sudul Ţărilor de Jos — mai cu seamă oraşele din Flandra şi Brabant — îşi trage talentul artistic din sudul pe jumătate francez şi din estul germanic. Arta nord-neerlandeză, arta olandeză, poate fi considerată pur germanică, pe cînd în Flandra şi în Brabant spiritul de observaţie eyckian se îmbină cu formalismul lui Rogier, elementul germanic se îmbină cu cel latin.

JAN VAN EYCK

Istoria frînează cursul evenimentelor şi atribuie o falsă importanţă unor personalităţi, denumindu-le ctitori, întemeietori. Nici noi nu procedăm altfel — deşi, poate, conştiinţa ne e mai tulburată — decît Carel van Mander, un pictor neerlandez care prin anul 1600 a strîns cu zel informaţii din sursele tradiţionale despre pictorii din ţara sa. Acest cronicar îşi începe istoria picturii neerlandeze — sau, cel puţin, seria sa de biografii — cu fraţii van Eyck, exact cum noi începem istoria tiparului cu Gutenberg.

Desigur că au existat pictori în Ţările de Jos şi înaintea fraţilor van Eyck. Desigur că aceştia au fost atît urmaşi cît şi predecesori. Concepţia lui van Mander era greşită, dar greşeala aceasta exprima o tradiţie curentă pe la 1600. Pictorii veacului al XVI-lea îi venerau pe fraţii van Eyck ca pe nişte străbuni, fondatori ai meşteşugului lor. În nord aceştia fuseseră primii autori ai unor creaţii personale după „întunecatul" ev mediu cu arta lui anonimă. Numai forţa creatoare a geniului putea lăsa posterităţii o amintire care să se transforme în legenda eyckiană, în cultul eyckian.

Am susţine aceasta chiar dacă nu ne-ar fi rămas nimic din opera celor doi fraţi. Impresia vie lăsată de lucrările existente se îmbină însă cu o tradiţie venerabilă. Odată cu fraţii van Eyck un izvor de forţă pare să erupă din pă-

mînt. Din nimic nu se naşte nimic. Dar ceea ce se petrece sub pămînt este ascuns privirilor noastre. Iată deci cum ideea greşită a începutului devine scuzabilă şi chiar indispensabilă pentru cronicar.

Se presupune că Jan van Eyck, fratele mai tînăr, a inventat ceva, şi anume pictura în ulei, ceea ce în Ţările de Jos ale veacului al XVI-lea însemna pur şi simplu pictura. S-a crezut un timp că vechile reţete ale pictorilor dinaintea fraţilor van Eyck, în care se menţiona uleiul, ar putea pune capăt acestei tradiţii. Tehnica picturală a lui Jan van Eyck se deosebea totuşi de cea a înaintaşilor săi. Cronicarul, însă, confundă naiv cauza cu efectul. Nu invenţia s-a produs mai întîi. Nu putem spune că Jan van Eyck — sau Hubert van Eyck — a fost în stare să picteze aşa cum a făcut-o de-abia după ce — şi deoarece — a inventat tehnica uleiului ; adevărul este mai degrabă că el a găsit noi mijloace fiindcă impulsul de a picta aşa cum a pictat el nu putea fi satisfăcut prin mijloacele folosite pînă atunci. Căutările sale de procedee noi au fost stimulate şi călăuzite de observaţie, imaginaţie şi voinţă creatoare.

Chiar dacă epoca şi oamenii şi-au adus contribuţia lor la această înnoire, afecţiunea noastră înnăscută pentru eroi s-ar fi putut manifesta aici dacă n-ar fi existat două personalităţi îndreptăţite la cinstea unei singure realizări — Hubert şi Jan. Geniul se întîlneşte rar şi legile statisticii ne fac foarte sceptici la presupunerea că aceiaşi părinţi ar fi putut procrea doi copii geniali. Ori de cîte ori doi fraţi conlucrează în vreo activitate creatoare bănuim chiar de la început că unul din ei are doar un rol subordonat, auxiliar. Se poate concepe o colaborare fericită între artişti, dar geniului îi este caracteristic să comande sau să respingă. În repetate rînduri această prejudecată persistentă i-a îndemnat pe istorici să renunţe la legenda celor doi ctitori ai picturii neerlandeze.

1-10 Polipticul din Gand poartă următoarea inscripţie : „Pictorul Hubert van Eyck, pe care

nimeni nu-l întrecea *(maior quo nemo repertus)*, a început lucrarea. Johannes, al doilea în meşteşug, a terminat-o la cererea lui Jodocus Vyd în anul 1432, la 16 mai". Acest text, care nu ni s-a păstrat absolut intact, pune aproape tot atîtea probleme cîte rezolvă.

Să acceptăm oare această ierarhizare a celor doi fraţi ? Să o considerăm ca o minciună bine intenţionată sau ca o modestă autoînşelare din partea fratelui mai mic, autorul inscripţiei ? Rămîne probabil că Hubert a început lucrul la polipticul din Gand care, pe la anul 1420, urma să întreacă toate celelalte altare din Ţările de Jos prin dimensiuni şi bogăţia conţinutului. Dacă nu ne-ar fi rămas decît altarul din Gand am admite fără rezerve ordinea stabilită în inscripţie şi l-am privi pe Jan van Eyck ca pe elevul, imitatorul şi colaboratorul fratelui său mai mare. Dar ni s-au păstrat şi alte lucrări, create de Jan singur după moartea lui Hubert (1426) şi semnate clar cu numele său, tablouri cu caracter religios şi portrete cum ar fi panoul de altar cu canonicul van der Paele (1436) sau *Soţii Arnolfini* (1434). Aceste lucrări ale *16,20*
lui Jan îngreuiază acceptarea ierarhiei din inscripţia de la Gand. În ele ţelul şi mijloacele par în perfectă armonie. Unealta este mînuită aşa cum n-o poate mînui decît cel care şi-a făcut-o singur. Este oare posibil ca asemenea iscusinţă să fie într-adevăr moştenită şi nu dobîndită ?

Balanţa stă aproape în echilibru. De partea lui Hubert, în afară de primogenitură, este şi superlativul din inscripţia de la Gand ; de cea a lui Jan găsim efectul mereu reînnoit al tablourilor sale ca şi — un lucru, totuşi, mai puţin important — faima sa în timpurile vechi, cînd numele lui Hubert fusese aproape complet uitat.

Criticii au abordat polipticul din Gand cu un sentiment de încredere, convinşi fiind că analiza de stil va putea rezolva toate problemele. Această piesă compozită a dat însă fiecăruia dintre ei un alt răspuns.

Toate argumentele imaginabile au fost folosite pentru a separa contribuţia lui Hubert de cea a lui Jan şi ar fi o pierdere de timp să comparăm acum rezultatele. Diviziunea lui Dvorák* este singura soluţie dacă nu corectă, cel puţin satisfăcătoare ca principiu. Polipticul de la Gand ne dezvăluie reprezentanţii a două generaţii, a două etape în artă, şi chiar dacă scopul nu este în întregime atins, demersul analitic rămîne semnificativ. Personalitatea lui Hubert se conturează, în studiul atent şi detaliat al specialistului vienez, ca a unui maestru din generaţia mai veche, care a executat, în piesa pe care o vedem noi astăzi, cele trei figuri principale din şirul superior şi aproximativ jumătate din panoul central. Dvorák încearcă să demonstreze că aceste părţi sînt concepute într-o manieră total diferită de rest, că ele n-au nici un rol în această creaţie specific eyckiană. Pasul decisiv a fost făcut de Jan. Consecvent, Dvorák reclamă toate picturile eyckiene, chiar şi pe cele nesemnate, cu excepţia polipticului din Gand, pentru Jan. În această interpretare, personalitatea lui Hubert se pierde în anonimatul general al artei preeyckiene.

Teza lui Dvorák n-a fost însă universal acceptată şi s-au făcut repetate încercări de a-l aşeza pe Hubert lîngă Jan ca personalitate de importanţă egală. Persistă chiar şi ideea că arta lui Jan, asemenea Lunii, străluceşte cu o lumină reflectată — un fel de crepuscul al artei lui Hubert.

Lucrările confirmate ale lui Jan şi informaţiile despre el spicuite din arhive ne dau o imagine destul de clară. Prima dată îl găsim menţionat în serviciul contelui Ioan de Olanda (1422) şi, imediat după moartea acestuia, în cel al lui Filip de Burgundia. Principii războinici şi iubitori de strălucire din acele vremuri îşi limitau luxul şi dragostea pentru artă la lucruri uşor de transportat — stofe bogate, giu-

* *Jahrbuch*, Viena, vol. XXIV (n.a.).

vaeruri şi cărţi. Pentru viaţa de tabără şi de cort ei aveau nevoie de un maximum de artă cuprins într-un minimum de volum şi de greutate. Rafinamentul concentrat al artei eyckiene venea neîndoios în întîmpinarea acestei dorinţe.

Într-o scrisoare din 1524 găsim următorul pasaj revelator : *gran maestro Joannes che prima fe l'arte d'illuminare libri sive ut hodie loquimur miniare...* * Ca atare Jan şi-a început cariera cu anluminuri, fiind probabil instruit în atelierul vreunui iluminator de cărţi. A evoluat arta maestrului din miniatura de carte ? Rezidă oare aici explicaţia contrastului cu pictura de panou a generaţiei sale ? Ipoteza a găsit sprijin din mai multe părţi. Privită în legătură cu anluminurile create pe teritoriul Franţei în jurul anului 1400 (pe cit se pare cu participarea decisivă a artiştilor neerlandezi), arta lui Jan, fără a scădea cu nimic în strălucire, originalitate sau importanţă istorică, îşi pierde o parte din caracterul său inexplicabil.

Pînă în 1902 miniaturile eyckiene erau doar un lucru visat. Apoi s-a întîmplat ceea ce unii se aşteptau să se întîmple : au ieşit la lumină astfel de miniaturi. Critica de artă a reacţionat în modul obişnuit în asemenea cazuri : s-a făcut că nu vede şi a refuzat să accepte noul. În 1902 Durrieux a publicat *Les heures de Turin,* un fragment dintr-o carte de rugăciuni, la care lucraseră evident mai mulţi artişti în etape diferite şi din care unele pagini aveau un iz eyckian. Doi ani mai tîrziu cartea a căzut pradă flăcărilor. Această pierdere — cea mai gravă suferită de lumea artelor în epoca recentă — este oarecum atenuată de trei circumstanţe. În primul rînd, chiar înaintea distrugerii ei, cartea a stîrnit interes şi a fost reprodusă în condiţii destul de bune. În al doilea rînd, Georges Hulin, pătrunzătorul critic al artei neerlandeze timpurii, a examinat în *22-23*

* Marele maestru Ioan, care mai întîi a practicat arta anluminurii sau, aşa cum spunem astăzi, a miniaturii de carte... *(în limbile italiană şi latină în original)* (n. tr.).

detaliu manuscrisul, găsind în el cheia rezolvării tuturor problemelor eyckiene, şi a consemnat rezultatele cercetării sale. În sfîrşit, un al doilea fragment din cartea de rugăciuni a fost găsit la Biblioteca Trivulziana[1] din Milano, conţinînd de asemenea pagini cu specific eyckian.

Una din paginile fragmentului de la Torino îl reprezintă pe ducele Wilhelm de Bavaria călare, cu suita sa, pe ţărmul Mării Nordului, înălţînd o rugăciune cerurilor. Cartea de rugăciuni a aparţinut ducelui cîndva între 1414 şi 1417 — anul morţii sale. Deci miniatura precede în timp, cu o perioadă considerabilă, surprinzătoare chiar, orice altă lucrare cunoscută a fraţilor van Eyck. Alte cîteva pagini din fragmentele de la Torino şi Milano sînt cu siguranţă executate de aceeaşi mînă, la aproximativ aceeaşi dată (cartea conţine şi miniaturi considerabil mai vechi sau mai recente). Pare foarte improbabil ca stilul eyckian să fi fost imitat pe la 1417 în vreun atelier de miniaturi; mai mult, prospeţimea, degajarea şi cutezanţa anluminurilor (chiar şi în reproducerile de slabă calitate) ne obligă să le atribuim fondatorului picturii neerlandeze. Mai ales prin observarea luminii şi prin redarea peisajului şi a atmosferei, aceste miniaturi depăşesc toate celelalte lucrări rămase de la fraţii van Eyck. Arta ce ni se dezvăluie aici nu se deosebeşte în nici un fel de arta picturii de panou, în sensul că ar fi inferioară acesteia din urmă sau derivată din ea. Chiar şi acei critici care ţin cont de posibilitatea înnoirii uită să ţină cont şi de necesitatea ei. Jan van Eyck *trebuie* să fi pictat alt fel în 1417 decît în 1427.

Artistul din 1417, oricine ar fi fost el, şi-a început cucerirea lumii vizibile cu peisajul, redîndu-l cu o incomparabilă forţă de iluzie nu numai în structura lui, dar şi în condiţiile de lumină, şi asigurîndu-i o permanentă valabilitate. Culorile locale sînt adaptate tonalităţii dominante cu o inexplicabilă siguranţă. Alunecarea umbrelor, unduirea valurilor, reflec-

turea în apă, formațiile de nori — toate aceste lucruri efemere și foarte delicate sînt redate cu o măiestrie dezinvoltă. Un realism pe care întregul veac nu reușise să-l atingă pare să fi fost înfăptuit din avîntul primei încercări.

Figurile, în straniu contrast cu libertatea peisajului, sînt strîns legate de tradiția gotică, doar puțin individualizate, cu veșminte largi și de o construcție nesigură.

Hulin (în *Les heures de Milan)* considera că a descoperit în cartea de rugăciuni ceva mai mult decît stilul eyckian din 1417. El aprecia că personalitatea lui Hubert și Jan apare aici mai distinct decît în polipticul de la Gand.

În afară de admirabilele pagini din *Cartea de rugăciuni de la Torino-Milano* mai există cîteva — deși oarecum diferite ca stil — cu caracter eyckian, însă eyckian într-un alt înțeles, prozaice ca peisaj, fără farmecul atmosferei și cu pliuri drepte, țepene la draperii. Nici măcar o pagină din acest al doilea set nu poate fi datată. Dacă, așa cum presupune Hulin, ambele seturi au fost create pe la 1417, atunci vechea noastră problemă este rezolvată. Hubert— aceasta este concluzia capitală a lui Hulin — a pictat miniaturile din primul set, care ne apar arhaice în totalitate, iar Jan pe cele superficial eyckiene, dar mai slabe, din al doilea, ceea ce ar confirma ordinea ierarhică din inscripția de la Gand. Hulin n-a șovăit să tragă concluziile necesare din diviziunea miniaturilor, atribuind fratelui mai mare picturi ca voleții de la Petersburg[2] și *Fecioara în biserică* [13] de la Berlin.

Din păcate n-am văzut niciodată fragmentul de la Torino și astfel ezit să-l contrazic pe specialistul belgian, a cărui propunere revoluționară este rezultatul aparent inevitabil al cercetării miniaturilor. Nu pot, totuși, să nu-mi exprim unele îndoieli. Punctul cel mai slab din argumentarea lui Hulin constă în imposibilitatea datării celui de-al doilea set. Marea deosebire de stil dintre cei doi frați pe la 1417 pare într-adevăr remarcabilă. Cu siguranță că

la o dată atît de timpurie deosebirea de stil ar trebui să fie minimă. Pe la 1425 — în polipticul de la Gand — discrepanța este mult mai mică și atît de vagă încît nici chiar Hulin nu se încumetă să separe cele două mîini.

Sînt perfect de acord cu verdictul lui Hulin asupra primului set și nu consider laudele sale în nici un fel exagerate. Artistul care a creat aceste miniaturi este într-adevăr ctitorul artei neerlandeze. Și dacă acest artist este Hubert, atunci cuvintele *maior quo nemo repertus* sînt adevărate iar Jan trebuie coborît pe locul secund. Părerea mea despre al doilea set diferă însă de a lui Hulin.

Aceste pagini sînt eyckiene, dar le lipsesc trăsăturile de stil ale primitivismului timpuriu. Calitatea lor nu este nicidecum atît de înaltă încît să nu fi putut fi atinsă de vreun urmaș al lui van Eyck în jurul anului 1440 (la această dată încă se mai lucra la cartea de rugăciuni). Dacă printr-o astfel de apreciere înlăturăm cel de-al doilea set, atunci calea rămîne liberă — contrar părerii lui Hulin — pentru investirea lui Jan cu titlul de autor al primului grup. Această schimbare prezintă fără îndoială unele avantaje. În 1422 Jan se afla în slujba lui Ioan de Bavaria. Este deci cu atît mai probabil că avusese înainte de-a face cu fratele acestuia, Wilhelm de Bavaria. Pe de altă parte nu avem nici o mențiune despre relațiile lui Hubert cu vreun personaj regal. În vechime Jan (și nu Hubert) era pomenit ca pictor de anluminuri.

Încercarea de a obține o imagine generală a artei lui Jan van Eyck, de a trasa o linie de dezvoltare cu un anumit grad de probabilitate incluzînd miniaturile în opera sa, duce la rezultate relativ mulțumitoare. Picturile de panou pe care unii specialiști le-au privit întotdeauna ca lucrări foarte timpurii ale lui Jan,
11 cum ar fi *Răstignirea* de la Berlin, *Cele trei Marii la mormînt* din colecția Cook (Richmond)[3] sau voleții din Petersburg, sînt foarte apropiate de miniaturi, pe cînd panourile pictate ulterior polipticului din Gand sînt foarte

îndepărtate. Cursul dezvoltării poate fi trasat prin polipticul din Gand. Dacă încercăm să tragem o linie dinspre al doilea set al lui Hulin către panourile tîrzii semnate de Jan, rezultatul mi se pare mai puțin satisfăcător.

Sînt pe deplin conștient de faptul că reconstituirea mea, deși ne oferă o imagine completă a artei lui Jan, are, pe lîngă alte neajunsuri, dezavantajul că îl lasă pe Hubert în obscuritatea la care l-a condamnat Dvorák.

În ceea ce privește efectul coloristic, lucrările lui Jan au unele trăsături care amintesc izbitor de tablourile lui Rembradt : sînt închise fără a fi negre. Sînt brune, calde, aurii, de o întunecime în care arde culoarea. Au strălucirea lăuntrică a unei nestemate. Anumite materiale — piatra friabilă, solzoasă, penele pufoase, părul, blănurile, mătasea plisată sau armurile scînteietoare — sînt scoase în relief cu încîntarea unui descoperitor. Desenul atent, care investighează detaliul, nu devine niciodată greoi. O armonie blîndă a culorilor învăluie și unifică trăsăturile tăioase ale schiței formale. Cadrul liniar al carnației este îmbogățit cu cute, brazde și incizii pline de o obscuritate meditativă. Desenul interior este bogat în amănunte. Conturul exterior, pe de altă parte, e adesea ușor estompat cu culori pîlpîitoare (picturii veacului al XV-lea de regulă definesc părțile esențiale în contururi net trasate).

Realismul și iluzia ne apar cu atît mai atrăgătoare în această fază cu cît ele nu sînt consecvent aplicate ansamblului și tuturor părților lui. Mai ales în acele picturi ale lui Jan pe care eu le consider timpurii (dar și, într-o oarecare măsură, în cele ulterioare) condițiile fundamentale ale expresiei realiste rămîn neîndeplinite în perspectivă liniară și în proporțiile figurilor din spațiul înconjurător — condiții pe care cu o generație mai tîrziu le vor satisface chiar și începătorii. Unitatea iluminării este o realizare genială, cu secole de avans în timp, dar Jan n-a stăpînit niciodată perspectiva liniară. Convenționalismul formal

provenit din tradiţia gotică, mai ales în ceea ce priveşte draperiile şi capetele de femei, este în vădit contrast cu miracolele de realism individual.

În tabloul ce poartă ciudata inscripţie *Johannes de Eyck fuit hic 1434* *[1] — una dintre comorile de la National Gallery din Londra — a fost rezolvată o problemă pe care nici un alt pictor din veacul al XV-lea n-a mai îndrăznit să şi-o pună : plasarea a două figuri în picioare, una lîngă alta, într-o încăpere bogat mobilată — negustătorul Giovanni Arnolfini din Lucca şi soţia sa. Minunată pildă de forţă a geniului ! Personajele sînt puţin cam mari, dar stau nestingherite în spaţiul şi în aerul camerei întunecoase, căci fiecare nuanţă pare să fi fost aleasă automat, cu o siguranţă fantastică. Realizarea stă în putinţa de a adapta complexa schemă cromatică la o singură sursă de lumină şi de a concepe figurile şi spaţiul ambiant ca un întreg, mai degrabă decît în redarea minuţioasă a detaliului.

Sarcina artistului era să picteze dublul portret al unei perechi căsătorite, dar se pare că maestrul a depăşit nu numai limitele subiectului, ci şi pe cele ale propriei sale idei. Rezultatul întrece scopul, fiind neîndoios dovada unui geniu creator. Orice observator sensibil se simte îndemnat la reverii speculative şi închipuiri poetice. Sîntem tentaţi să interpretăm apropierea solemnă, rigidă, dintre bărbat şi femeie într-un sens general şi simbolic. Explicaţia „corectă" pare inadecvată deoarece nu ţine îndeajuns seama de atmosfera în care ne transpune tabloul.

Numai un privitor superficial se va mulţumi să admire masa de detalii formale şi nuanţe coloristice plasate de Jan van Eyck pe suprafeţe atît de mici. Observatorul receptiv va nota fără îndoială că această operă a fost creată cu avînt şi pasiune, nu cu răbdare şi

* Jan van Eyck a fost aici *(In limba latină în original)* (n. tr.).

iscusință măsurată. Mai mult, va înțelege clar că această pasiune pentru înfățișarea exterioară, această căutare a complexității formale și acest respect pentru elementul material s-au născut dintr-o sensibilitate artistică nouă ce poate fi socotită drept vestitoarea unei noi concepții despre lume.

Căldura omenească, echilibrul perfect al simțurilor și spiritului nu s-au transmis urmașilor lui Jan. Părăsindu-l pe artist aici și îndreptîndu-ne spre alți pictori ai veacului al XV-lea, trecem din strălucirea unei lumi libere, pitorești, aventuroase și ademenitoare, într-o mănăstire în ale cărei chilii bărbați cu glugi pe cap profesează, fiecare potrivit cu firea și talentul propriu, meșteșugul picturii.

NOTE

1. Această parte se află acum la Museo Civico, Torino.
2. Acum la Metropolitan Museum of Art, New York.
3. Acum la Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.
4. Sensul acestei ciudate inscripții a fost clarificat de prof. E. Panofsky (în *The Burlington Magazine*, vol. LXIV, 1934, pag. 117 și urm.), care socotește lucrarea drept un tablou de cununie și dă inscripției următorul înțeles: „Jan van Eyck a fost de față" (ca martor la căsătorie).

PETRUS CHRISTUS

Jan van Eyck a răposat în 1441 la Bruges, în orașul în care lucrase cea mai mare parte din ultimul său deceniu de viață. În 1444 Petrus Christus devenea maestru în același oraș. Se născuse la Baerle — probabil o localitate situată între Tilburg și Turnhout. După cum reiese din datele fragmentare de care dispunem, Petrus reprezintă pictura din Bruges pe perioada 1444—1472, adică de la moartea lui Jan van Eyck pînă la ivirea lui Memling. Arta din Bruges ne apare în a doua treime a secolului ca un rod al tradiției eyckiene, indiferent dacă Petrus Christus a fost elevul lui Jan sau nu. Există de fapt indicii că o serie de alți pictori, care lucrau în diverse regiuni ale Țărilor de Jos (Maestrul din Flémalle, Rogier van der Weyden sau Dieric Bouts), au influențat într-un fel sau altul arta acestui înfloritor centru comercial. Ei însă veneau și plecau, pe cînd Christus a rămas. Iar dependența lui de Jan van Eyck frizează parazitismul.

Din toată opera lui Christus se degajă o răsfrîngere a artei eyckiene care dă farmec și prestigiu modestelor sale lucrări. Personajele lui Christus, asemănătoare unor păpuși, sînt în general de înălțime medie, au capete late în care obrajii, fruntea și tîmplele par largi și goale, pe cînd ochii, gura și nasul sînt apropiate între ele. Figurile sînt vîrite în veș-

minte largi, umflate, şi au contururi drepte sau rotunde, aproape lipsite de mobilitate. Urechile mari, plasate sus, sînt adesea la vedere. Mîinile sînt scurte şi durdulii. Părul, rar, atîrnă în şuviţe.

Izbitor de eyckian este un mic panou din Muzeul de la Berlin, cu Fecioara şi Sfînta Barbara — aşa-numita *Fecioară din Exeter* — dăruită de acelaşi călugăr cartuzian pe care îl vedem în *Fecioara cu două sfinte* al lui Jan van Eyck, aflată în posesia moştenitorilor baronului Gustave de Rothschild din Paris.[1] Petrus Christus a împrumutat tot ce-i trebuia din compoziţia mai amplă a lui Jan. Sfintele lui nu depăşesc nivelul unei agreabile amabilităţi. Este interesant să comparăm linia rigidă ce separă părul Sfintei Barbara de faţă, ca şi conturul banal al capătului rochiei, cu desenul expresiv din modelul eyckian. Ceva mai reuşit, în sens eyckian, este portretul de călugăr (nimbul a fost probabil adăugat pe urmă) aflat într-o colecţie particulară din Valencia.[2]

Seria de picturi corect atribuite artistului este acum bine definită. Cele cîteva date variază între 1446 şi 1452 (1457 ?); picturile nedatate nu depăşesc cu mult — sau chiar deloc — aceste limite. La lucrările general cunoscute aş putea adăuga un mic *Cap al lui Hristos* văzut din faţă (semnătura e neclară) aflat în colecţia particulară F. Kleinberger din Paris[3], ca şi o *Bunăvestire* dintr-o altă colecţie particulară de la Paris[4].

Cea mai mare lucrare a lui Christus, *Jelirea lui Hristos* (Muzeul din Bruxelles), se deosebeşte oarecum de celelalte şi este întrucîtva problematică. Studii suplimentare asupra formei au confirmat constant atribuirea şi personal nu mă îndoiesc de paternitatea lucrării. Totuşi, pentru a putea explica trăsăturile stranii, unele motive compoziţionale uimitor de expresive, bogăţia şi unghiularitatea draperiilor, trebuie să acceptăm ideea intervenţiei unei surse exterioare care, suprapunîndu-se

30

15

31

27

modelului eyckian, sau înlocuindu-l, l-a influențat pe Christus.

Unul dintre personaje, Fecioara leșinînd,
53 este luat din *Coborîrea de pe cruce* a lui Rogier, aflată la Escorial[5]. Altele, ca de pildă figura îndurerată a Mariei Magdalena din stînga, sînt tot atît de puțin plauzibile ca invenții ale pictorului cît și chipul evident împrumutat al Fecioarei. O comparație între *Je-*
28 *lirea* din Bruxelles și cea din New York, care se încadrează perfect în limitele capacității lui Petrus Christus și nu este decît un fel de versiune schematică a artei eyckiene, ne va permite să distingem elementele împrumutate de cele personale în lucrarea din Bruxelles. Trupul lui Hristos este plasat în mod similar în ambele picturi, dar anatomia lui este mult mai bogată în tabloul — considerabil mai mare — din Bruxelles și ne amintește de Dieric Bouts, al cărui stil este de asemenea sugerat de unele capete. Cum *Coborîrea* lui Rogier se află la Louvain, unde a trăit Bouts, apare o ipoteză tentantă ce ar putea lămuri cotitura survenită în dezvoltarea lui Petrus Christus : artistul din Bruges ar fi văzut lucrarea lui Rogier în timpul unei șederi la Louvain, unde a fost de asemenea influențat de Dieric Bouts. Dar se prea poate ca primenirea apelor stătute ale artei din Bruges să se fi produs în cu totul alt mod.

NOTE

1. Acum în colecția Frick, New York.
2. Acum la Metropolitan Museum, New York.
3. Acum în colecția W.R. Timken, New York.
4. Tabloul constituie o parte din legatul Michael Friedsam pentru Metropolitan Museum of Art din New York, unde este în prezent atribuită lui „Jan van Eyck și ajutoarele sale".
5. Acum la Muzeul Prado, Madrid.

ROGIER VAN DER WEYDEN

Rogier van der Weyden şi Maestrul din Flémalle sînt foarte apropiaţi între ei. În ce raport se află însă e o întrebare la care s-au dat mai multe răspunsuri. Maestrul din Flémalle a fost creat de critici, ca să spunem aşa, din coasta lui Rogier şi de îndată ce a putut să stea bine pe picioarele-i proprii a fost privit ca un urmaş şi discipol al acestuia.

Singura operă a Maestrului din Flémalle care poartă o dată, voleţii Werle din Madrid, a fost pictată în 1438. Nu avem aproape deloc temeiuri să-i atribuim o lucrare lui Rogier la o dată atît de timpurie [1]. Dacă apreciem personalitatea artistului ca un tot, Maestrul din Flémalle ne pare mai arhaic decît Rogier şi contemporan cu Jan van Eyck. 42-43

Rogier tînăr este mai apropiat de Maestru decît Rogier bătrîn. Reciproca — Maestrul tînăr este apropiat de Rogier — apare mai puţin justificată. Maestrul din Flémalle nu posedă ceea ce ar fi putut învăţa de la Rogier.

Era ispititor să se emită ipoteza că Maestrul a fost dascălul lui Rogier. Se întîmplă ca numele acestui dascăl să fie cunoscut. Cel puţin, există dovezi documentare că un anume Rogelet de la Pasture a fost dat în ucenicie lui Robert Campin, la Tournai, în 1426. Ştim că în 1427 un alt învăţăcel, Jaquelotte (Jaques) Daret, a ajuns în atelierul lui Campin. Acest

fapt vine în mod neașteptat să sprijine presupunerea că Maestrul din Flémalle nu era altul decît Robert Campin. George Hulin a descoperit fragmente dintr-o lucrare executată de Jaques Daret în 1434. Două panouri dintr-un poliptic pictat pentru Mănăstirea Sf. Vaast
44-45 din Arras — *Vizita Fecioarei la Sfînta Elisabeta* și *Închinarea magilor* — se află la Kaiser-Friedrich Museum din Berlin [2]. Jaques Daret, atestat documentar ca elev al lui Campin și, în sensul cel mai strict, elev și colaborator al lui Rogier, ne este prezentat de critica de stil ca o personalitate nu prea fermă, dependentă de Maestrul din Flémalle.

Putem accepta, măcar ca o ingenioasă ipoteză de lucru, presupunerea că Rogier a fost elevul Maestrului la Tournai. Posibilitatea ca și Rogier, în calitate de asociat și colaborator de atelier, să-l fi influențat pe Maestru, este cu atît mai plauzibilă cu cît ținem seama de faptul că el nu mai era la vîrsta uceniciei, căci ajunsese un bărbat de treizeci de ani în vremea cînd lucra cu Campin, că fusese, posibil, deja instruit în atelierul tatălui său [3] și că era o fire hotărîtă și dominatoare.

Există un motiv care apare atît în piesa Werle a Maestrului cît și în altarul cu *Fecioara* al lui Rogier, astfel încît trebuie să admitem ideea unui împrumut între cei doi artiști. Mișcarea brațului și poziția mîinii Mîn-
50 tuitorului care-i apare mamei sale, în acea parte a piesei aflată acum în posesia firmei Duveen [4], sînt asemănătoare mișcării brațului
42 și poziției mîinii Sfîntului Ioan Botezătorul din voletul cu donatorul piesei Werle. La Rogier mișcarea se naște semnificativ din situație, ceea ce nu se poate spune despre versiunea Maestrului din Flémalle. Sfîntul Ioan se află în spatele donatorului îngenuncheat, recomandîndu-l — un motiv obișnuit care aici variază în mod neobișnuit. Mișcarea și gestul sfîntului Ioan nu sînt prea ușor de interpretat. S-a conchis în repetate rînduri că Maestrul din Flémalle este debitorul. Ar fi important să se

determine limita maximă în timp pînă la care se poate data piesa cu Fecioara [5].

Mai există căi de datare a piesei cu Fecioara, dar acestea implică dificultăţi crescînde. Galeria din Berlin posedă o replică exactă a altarului din Granada, a cărei ca- 49
litate şi stare au fost apreciate în moduri ciudat de diferite : uneori altarul a fost privit ca original, alteori respins ca fals sau ca prea încărcat cu culoare. După ce s-a aflat de versiunea Granada, replica din Berlin a rămas ignorată ca neprezentînd nici o importanţă. Tripticul din Berlin este remarcabil de bine conservat ; în unele privinţe el este inferior lucrării din Granada, dar cu greu am putea admite că e altceva decît o replică de atelier foarte reuşită şi lucrată cu multă atenţie.

La Miraflores, lîngă Burgos, se găsea — aşa cum menţionează Ponz în 1793 — un altar cu Fecioara, donat, se spune, în 1445, şi a cărei descriere, fără urmă de îndoială, corespunde lucrării care ne-a rămas în două versiuni. Se afirmă că Papa Martin al V-lea a dăruit tripticul de la Miraflores regelui Ioan al II-lea. Rămîne probabil că piesa din Berlin este identică cu cea din Miraflores. Dar dacă luăm în serios tradiţia donării, sîntem obligaţi să-i atribuim o dată suspect de timpurie. Rogier n-a devenit maestru la Tournai decît în 1432. Pentru ca papa, care a murit în 1431, să fi fost posesorul piesei, trebuie să presupunem că artistul îşi crease un renume atît de timpuriu încît nu pare de crezut. În orice caz, pasajul din relatarea lui Ponz care se referă la Martin al V-lea nu este demn de crezare.

Rogier şi Maestrul din Flémalle se află în acel tip de relaţie pe care o generează mai mulţi ani de conlucrare în atelier, dar se deosebesc ca personalitate şi talent. Fiecare este dotat cu calităţi care îi lipsesc celuilalt. Maestrul pictează mai puţin premeditat, mai puţin cuprinzător, inegal, imprevizibil atît în reuşite cît şi în insuccese. Avînd un ochi mai sensibil pentru faţa lucrurilor, pentru lumină, aer şi

culoare, Maestrul e mai puțin atras de construcție ca Rogier. El pleacă de la observație, Rogier de la idee. Maestrul se apropie de noi prin calitățile sale omenești, senzoriale, pe cînd cucernicia aspră, neîndurată a lui Rogier împiedică orice intimitate.

Contrastul nu este întotdeauna la fel de net.
53-55 Principala operă a lui Rogier, *Coborîrea de pe cruce*, aflată în prezent la Escorial[6] și, din fericire, destul de cert atribuită artistului, este relativ apropiată de opera Maestrului din Flémalle. Scoaterea în evidență a acestei apropieri constituie unul din pasajele cele mai bune dintr-o carte plină de pasaje bune : *Der Meister von Flémalle und Rogier* de Friedrich Winkler (Strassburg, Heitz, 1913). *Coborîrea de pe cruce* este considerată de cei mai mulți critici ca o operă relativ timpurie. Personal sînt înclinat s-o plasez la început de tot. Tatăl lui Rogier era un sculptor[7] originar din Louvain. Pictura de la Escorial a fost lucrată pentru Louvain, posibil chiar la Louvain.

68 *Portretul de femeie*, primit acum cîțiva ani de la Petersburg de Kaiser-Friedrich Museum din Berlin, a fost adăugat mai curînd decît încorporat operei lui Rogier, cu oareoare ezitări și nu fără proteste energice. Dintre puținele glasuri demne de ascultat, cel al lui Winkler a fost categoric afirmativ, iar cel al lui Hulin mai puțin categoric negativ. Hulin părea să încline pentru atribuirea lucrării Maestrului din Flémalle.

În fața *Sfintei* așezate — un fragment expus la National Gallery din Londra — von Tschudi a ezitat între cei doi artiști. Capul sfintei este asemănător *Portretului de femeie* din Berlin.

După cum vedem, linia despărțitoare nu e prea clară și încercarea lui Firmenich-Richartz de a-i reuni pe cei doi maeștri într-unul singur, deși nu poate fi acceptată, este măcar ușor de înțeles[8].

A existat o artă a lui Rogier care a înflorit în contact cu arta Maestrului din Flémalle îna-

înte de apariţia manierismului lui Rogier. Primele lucrări ale artistului, pictate probabil curînd după 1430, au mai multă prospeţime, mobilitate şi naturaleţe decît acele compoziţii spiritualizate şi pline de tensiune ce ne vin mai întîi în minte la auzul numelui său.

Frecvent copiata *Coborîre de pe cruce*, care 53
a produs cea mai mare impresie asupra contemporanilor săi şi în care cerinţele bisericii sînt mai deplin satisfăcute decît în orice altă pictură de altar neerlandeză, pare să reproducă nu viaţa, ci o imagine. Acolo unde Rogier caută să imite viaţa, realismul său insuficient îl împiedică să depăşească limitele imaginii pictate. Aici, unde scopul este tocmai imaginea, excesul de realism îl duce la un efect straniu, de sculptură vie, animată.

Într-un spaţiu ce de-abia este suficient de adînc pentru a cuprinde personajele în mărime naturală, unul lîngă altul, atît timp cît ele se mişcă paralel cu rama, se află opt figuri de volum egal. Pare a fi concepţia unui sculptor de reliefuri — enervantă şi aproape insuportabilă pentru un pictor. Şi totuşi, într-un spaţiu atît de restrins, Rogier a realizat o capodoperă.

Patimile sînt aduse atît de aproape credincioşilor, le sînt impuse atît de neîndurător, încît acestora nu le rămîne nici o posibilitate de evaziune sau eschivare. Nimic altceva care să distragă atenţia, nici o atenuare a efectului, nici o cale de plecare de pe Golgota. Izolată în depărtare, drama Patimilor din acest grup pictural se ridică deasupra timpului şi spaţiului, devine eternă şi conformă doctrinei bisericeşti.

Mă alătur lui Winkler în a considera panoul din Escorial şi *Portretul de femeie* de la Berlin drept lucrări timpurii ale lui Rogier. Nu pot însă fi de acord cu el în privinţa altor cîtorva panouri şi cred că este bine să le adaug aici.

Grupul, a cărei entitate nu este negată, se compune din următoarele picturi :

La Kunsthistorisches Museum, Viena :

48 *Fecioara în picioare.*

Sfînta Ecaterina.

Panourile, fiecare de 19 × 12 cm, formează un diptic.

În colecţia Northbrook, Londra [9] :

Fecioara pe tron, 14,5 × 10 cm

La Galeria Sabauda, Torino :

46 *Vizita Fecioarei la Sfînta Elisabeta.*

Voletul cu donatorul, fiecare de 89 × 36 cm

Dintre voleţi, care făceau parte din acelaşi altar, *Vizita* este perfect conservată, donatorul a fost repictat, iar peisajul este neatins şi foarte bogat în informaţii.

În colecţia Baron Speck v. Sternburg din Luetzschena, lingă Leipzig [10] :

47 *Vizita Fecioarei la Sfînta Elisabeta,* 57 × 36 cm

La Luvru :

Bunavestire, 86 × 92 cm

La Muzeul regal din Anvers (colecţia Ertborn) :

Bunavestire, 20 × 12 cm

În privinţa celor două *Vizite* de la Torino şi Luetzschena, Winkler emite părerea — după mine inexactă — că ar fi cópii după un original pierdut al lui Rogier. Dacă aşa stau lucrurile, atunci ele ar trebui să concorde compoziţional, putînd diferi ca limbaj formal şi manieră de execuţie. Se întîmplă însă exact contrariul. Compoziţiile se deosebesc mult, atît cît o poate permite identitatea temei ; stilul şi calitatea, pe de altă parte, sînt în perfectă concordanţă : două picturi executate aproximativ concomitent de un singur artist, fără îndoială acelaşi care a pictat micile panouri de la Viena şi Londra. Cele două lucrări cu *Bunavestire* sînt întrucîtva mai slabe.

De la bun început îl voi considera pe acest pictor drept elev al Maestrului din Flémalle

mai curînd decît al lui Rogier. *Bunavestire* de la Luvru ne amintește de voleții Werle ai Maestrului sub raportul construcției spațiale, al jocului de lumini și al umbrei aruncate de sfeșnic. *Fecioara* din Viena prezintă surprinzătoare asemănări cu lucrările lui Jan van Eyck în mișcarea Pruncului și în felul cum cade mantia Fecioarei. Aici stilul lui Rogier nu ne apare ca adoptat ori învățat, dezvoltat ori modificat, ci mai degrabă în germene ori pe punctul de a deveni rigid. *48*

Următoarea noastră sarcină este de a compara grupul de picturi cu *Coborîrea de pe cruce* aflată la Escorial. Winkler pare să fi socotit o asemenea comparație inutilă din capul locului. Gingășia celor dintîi îi apărea atît de îndepărtată de „monumentalitatea" vestitei lucrări a lui Rogier încît nu întrevedea nici o posibilitate de a umple prăpastia dintre ele. Și aici, ca în atîtea alte considerații de stil, s-a ținut prea puțin seama de felul în care acesta este influențat de subiect și dimensiuni. Desigur, impactul violent al *Coborîrii de pe cruce* este în vădit contrast cu impresia de gingășie ce se degajă din *Vizita* și *Madona.* Dar dacă comparăm detaliile individuale, rezultatul este de-a dreptul uimitor. Capul net conturat al *Sfintei Elisabeta* din tablourile de la Torino și Luetzschena este în armonie cu capul bătrînei care plînge din extremitatea stîngă a picturii de la Escorial. Drapajul fustei sfintei, mai ales în lucrarea de la Torino, se potrivește cu cea a femeii îndurerate din marginea dreaptă a *Coborîrii.* Calitatea, adesea mult subestimată, a *Vizitelor* nu este mai prejos decît cea a universal lăudatei picturi de la Escorial. Mîna atît de bogată în detalii a Sfintei Elisabeta de la Luetzschena seamănă izbitor cu celebra mînă a Sfîntului Ioan de la Escorial. Capul micuței *Madone* din Viena este rotunjit și asemănător ca formă capetelor de femei din *Coborîre.* *53*

Nu există nimic în tabloul de la Escorial cu care să comparăm peisajele ; deosebit de

bogat este fundalul din voletul cu donator de la Torino — o lucrare regretabil de neglijată. În acest scop trebuie să apelăm la alte picturi
52 ale lui Rogier, pe care eu le consider întrucîtva ulterioare, ca de pildă tripticul cu *Răstignirea* de la Viena. Găsim aici același teren stîncos și în pantă, cu dîmburi ce se suprapun și nu oferă figurilor puncte de reazem convenabile, și cu formații de nori similare. Sub raportul peisajului, *Vizitele* sînt superioare tripticului din Viena ca și tuturor celorlalte picturi ale lui Rogier. Concepția că peisajul artistului sărăcește pe măsură ce Rogier se îndepărtează de Maestru explică superioritatea *Vizitelor* în clasificarea mea, pe cînd ipoteza că acestea ar fi fost pictate de un urmaș al lui Rogier — și cu atît mai mult de un copist — își pierde orice temei.

Impresionanta *Coborîre de pe cruce,* delicatul și radiosul *Portret de femeie* din Berlin, grupul de picturi sus-menționat — toate ne dau o idee cuprinzătoare despre ceea ce putea realiza artistul curînd după 1432.

Cîteva lucrări recunoscute ale lui Rogier pot fi datate destul de cert în jurul anului 1450. Pe atunci artistul se afla în Italia, la Roma și Ferrara. Este sigur să portretul lui Lionello d'Este, aflat în posesia d-lui M. Friedsam din New York[11], datează din acea vreme. Panourile
57 de altar de la Frankfurt și Florența sînt probabil din aceeași perioadă.

Panoul de la Frankfurt pare italian sub aspectul motivului compozițional. În orice caz, în Țările de Jos nu mai există nici o *sacra conversazione* de acest fel. Dintre ecusoanele de la bază două sînt goale, iar al treilea conține irisul florentin. Ținînd seama de faptul că la dreapta se află Cosma și Damian, sfinții familiei Medici, iar la stînga sfinții Petru și Ioan Botezătorul, care pot fi interpretați ca eponimi ai lui Pietro și Giovanni de'Medici, ca și de faptul că lucrarea pare să fi fost adusă la Frankfurt din Pisa, putem fără îndoială s-o

asociem cu turneul italian al lui Rogier şi s-o datăm în consecinţă.

O argumentare similară se poate aplica şi în cazul tabloului *Punerea în mormînt*, care a rămas în Italia. Nici această compoziţie nu 56
pare legată de tradiţia neerlandeză. Facius descrie panoul central al unui altar executat de Rogier la Ferrara în cuvinte ce se potrivesc lucrării din Florenţa: *in media tabula Christus e cruce demissus. Maria mater, Maria Magdalena, Josephus ita expresso dolore ac lacrimis, ut a vero discrepare non èstimes**.

Putem caracteriza arta lui Rogier în perioada 1450 pe baza picturii florentine de la Frankfurt şi a celei ferrareze de la Florenţa. Maniera personală a artistului s-a desăvîrşit, stilul său e deplin dezvoltat, chiar puţin inflexibil. Faptul că Rogier se străduieşte să asimileze arta altarelor sudice în timp ce păstrează neatinse de atmosfera străină tipurile şi limbajul formal cu care s-a obişnuit ne dezvăluie remarcabila siguranţă de sine a personalităţii sale artistice. Formele figurilor sînt tăioase, ascuţite, mai degrabă decît mari şi monumentale. Nu ne vine să le atingem din cauza colţurilor ce par să iasă de peste tot ca şi de teamă că le-am putea răsturna. Ele stau nesigur pe pămînt. Mădularele lor diverg. În ciuda unei modelări intense a detaliilor, personajele au puţină greutate şi substanţă fizică. Ele par uscate şi golite de sînge, cu membre slabe şi ascuţite la extremităţi, cu capete triste şi chinuite de griji. La draperii observăm numeroase motive mărunte, dar puţină preocupare pentru ţesătură. Un ton local primitiv domină cromatica lucrărilor şi nu se remarcă nici un interes pentru armonie sau unitate de iluminare. Elementul liniar este neobişnuit de vădit. Liniile de contur şi interi-

* În mijlocul tabloului se află Hristos coborît de pe cruce, iar mama sa Maria, Maria Magdalena şi Iosif cu feţe atît de îndurerate, chiar lăcrimînd, încît nu le poţi deosebi de realitate. *(În limba latină în original)* n. tr.).

oare sînt trasate incisiv. Aruncînd o privire înapoi vom nota că pe măsură ce Rogier se îndepărtează de orbita lui Jan van Eyck şi a Maestrului din Flémalle tipurile sale se izolează de natură, iar în arta lui apare ceea ce am putea numi o metodă grafică.

Cu toate acestea, în altarele create pe la 1450 predomină o gravitate ascetică şi o puritate stilistică intransigentă care selectează, dintr-o artă răsăriteană de înclinaţie senzuală, lucrări caracteristice prin cucernicia lor, asigurîndu-le superioritatea spirituală şi intelectuală.

Nu cunosc vreo altă operă în care Rogier să se exprime cu atîta elocvenţă ca în tripticul achiziţionat de Luvru de la Lady Theodora Guest. Alăturate într-o simetrie arhaică şi rigidă se află busturile a cinci personaje sfinte; exact în centru, văzută din faţă, figura sumbră şi ameninţătoare a lui Hristos, cu ochii larg deschişi; la dreapta şi la stînga, în semiprofil spre centru, mai întîi Ioan Evanghelistul şi Fecioara Maria, apoi, în voleţi, Maria Magdalena şi Ioan Botezătorul. Purificată şi detaşată de mărunţişurile lumeşti, aici, unde opera este concepută hieratic, stilizarea abstractă devine inevitabilă, unica soluţie posibilă, nefiind nicidecum o lipsă sau o limitare. Peisajul, distinct şi bogat în detalii, serveşte doar ca fundal. Figurile, apropiate între ele, ascund planul intermediar. Nimeni nu s-ar putea gîndi să întrebe unde anume în cer sau pe pămînt sălăşluiesc asemenea făpturi.

Fantezia lui Rogier este total absorbită de chipurile sfinţilor şi, implicit, foarte inventivă — cu mult deasupra contemporanilor săi — în crearea de tipuri; el îşi concepe creaţiile ca un sculptor, complet izolate de ambianţă. Peisajul, deşi construit cu multă înţelegere şi precis desfăşurat, este doar un auxiliar. Ca atare, punctul unde peisajul (sau vreo clădire) se întîlneşte cu figurile este un punct critic. E foarte greu să găseşti în opera lui Rogier o singură figură în picioare, aşe-

zată sau înghenuncheată într-un chip confortabil sau firesc.

Cum artistul a lucrat cu atenție uniformă și și-a folosit tipurile netulburat de impresii din natură, nu ne este prea greu să recunoaștem operele din perioada sa de maturitate și bătrînețe. Nu face prea multă cinste criticii de artă faptul că pînă de curînd numeroase dintre tablourile artistului stîrneau controverse aprinse. Este de sperat că lucrarea solidă și pozitivă a lui Winkler a înlăturat definitiv multe incertitudini.

Polipticul din Beaune n-a fost niciodată *62-64* controversat — poate din cauză că doar foarte puțini critici l-au văzut — dar tripticul cu *Sfintele Taine* de la muzeul din Anvers (pictat *60-61* pentru Jean Chevrot), care este mult mai bogat ca invenție și, cu excepția cîtorva capete de bărbați, perfect conservat, a fost pus la îndoială în mod cu totul nemotivat. Puțin mai slabă, dar totuși originală, este *Punerea în mormînt* de la Haga — o operă probabil mai tîrzie, pe care Winkler însuși o critică nejustificat de aspru.

O pictură ce a dăunat grav ideii noastre despre arta lui Rogier trebuie scoasă din opera lui : altarul de la Muzeul Prado cunoscut, fără suficientă motivare, drept „altarul din Cambrai". Numele apare în toată literatura consacrată lui Rogier și, întrucît există documente referitoare la un altar comandat lui Rogier pentru Cambrai în 1452, lucrarea din Madrid s-a bucurat întotdeauna de multă atenție. Chiar dacă — acest lucru nu este însă deloc sigur — piesa lucrată de Rogier pentru Cambrai s-ar dovedi identică cu cea din Madrid, ea nu ne-ar ajuta prea mult în înțelegerea operei artistului. După toate aparențele, panourile din Madrid care constituie așa-numitul altar din Cambrai au fost executate de un urmaș al lui Rogier, eventual — dacă documentele au fost bine interpretate — în atelierul acestuia [12].

Deoarece creativitatea lui Rogier nu s-a hrănit și reînnoit permanent din observația di-

rectă, formulele şi rutina au devenit tot mai ameninţătoare. Se contura primejdia ca artistul să devină propriul său imitator.

Nu există lucrări datînd din perioada tîrzie, certificate de inscripţii, care să poată confirma sau infirma o serie de păreri relativ preconcepute. Dacă apreciem că o operă ca altarul *Columba* de la Pinacoteca münchenează, cu ticsita *Închinare a magilor* din panoul central, este o realizare destul de tîrzie, facem aceasta bazîndu-ne pe ipoteza de mai sus.

58

Relaţia Memling-Rogier ne oferă un binevenit dar destul de modest sprijin pentru datare.

Memling a preluat, cu modestie şi bună-credinţă, tipuri şi compoziţii de la Rogier. El cunoştea altarul din Beaune, ca şi altarele *Bladelin* şi *Columba,* sau avea măcar idee de compoziţiile respective din cópii, schiţe sau desene. Stilul lui Memling datorează mai mult altarului *Columba* decît oricărei alte piese cunoscute a maestrului său. Sînt em înclinaţi să credem că în perioada pictării acestui altar, el era elev în atelierul lui Rogier şi a dat chiar o mînă de ajutor. Nu se poate stabili exact cît timp a rămas Memling sub influenţa maestrului din Bruxelles ; cu aproximaţie putem spune că e vorba de o perioadă între 1455 şi 1464, anul morţii lui Rogier.

59

Capul Madonei din centrul altarului *Columba,* poate fi considerat prototipul multor Madone ale lui Memling. Dintre lucrările lui Rogier, marea şi relativ vida *Bunăvestire,* achiziţionată de Pierpont Morgan din colecţia R. Kann şi păstrată anterior în colecţia Ashburnham[13], se înrudeşte cu altarul din München.

Spiritul activ, constructiv şi sistematic al lui Rogier a condensat în formule realizările şi observaţiile Maestrului din Flémalle. Caracterizările sale incisive au permis răspîndirea peste hotare a ideilor sale picturale prin diferite mijloace, ca şi cu ajutorul stampelor. Rogier, mai mult decît oricare alt neerlandez din veacul al XV-lea, este adevăratul înaintaş.

Multe lucruri se trag de la el, nu numai în Țările de Jos, ci și în Franța, Spania și Germania. Învățătura sa, temeinică și inspiratoare chiar și în tălmăciri slabe, a răsunat pînă în depărtări.

O apreciere subiectivă, nedreaptă, dar pertinentă a fost formulată de Fr. Knapp într-un articol despre colecțiile de artă din Würzburg *. Cu repros, el îl numește pe maestrul din Bruxelles „Omul destinului" și îl face răspunzător pentru revenirea, în sudul Germaniei, la „goticul hiperstilizat". Un asemenea repros onorează mai mult idealul stilistic inflexibil al lui Rogier decît orice prinos adus artei sale.

NOTE

1. Ulterior Friedländer a atribuit date anterioare anului 1438 următoarelor picturi ale lui Rogier: dipticul cu *Fecioara și Sfînta Ecaterina* din Viena, *Madona* din colecția Northbrook (acum aflată la Lugano) și *Portretul de femeie* de la Berlin.
2. Acum la Staatliche Museen, Berlin—Dahlem.
3. Cercetări recente au stabilit că tatăl lui Rogier n-a fost, așa cum s-a crezut mult timp, sculptorul Henri van der Weyden, ci Henry de la Pasture, un meșter de tacîmuri din Tournai. Vezi și Friedländer însuși în *Die Altniederländische Malerei*, XIV, 1937, pag. 81.
4. Acum la Metropolitan Museum, New York.
5. Friedländer (în *Die Altniederländische Malerei*, XIV, 1937, pag. 84) nu mai considera gestul ca util pentru datarea picturii de la New York, pe care el a plasat-o ulterior între 1440 și 1445. Vezi și Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, II, 1924, pag. 16 și urm.
6. Acum la Muzeul Prado, Madrid.
7. Vezi nota 3.
8. În timp ce majoritatea specialiștilor au respins această reunire, argumentele în favoarea ei prezentate de E. Renders (*La solution du problème van der Weyden — Flémalle — Campin*, 1931) au fost primite favorabil de Friedländer însuși în *Die Altniederländische Malerei*, XIV, 1937, pag. 81 și urm. O nouă rezolvare a problemei a fost încercată de M. S. Frinta (*The Genius of Robert Campin*, The Hague, 1966), care sugerează

* În *Jahrbuch*, München, 1914 (n.a.).

o strînsă colaborare între Campin și Rogier mai ales în execuția *Coborîrii de pe cruce* de la Prado.

9. Acum în colecția Schloss Rohoncz (Baron Thyssen), Lugano-Castagnola.
10. Acum la Muzeul de artă plastică din Leipzig.
11. Acum la Metropolitan Museum, New York. Modelul a fost identificat în persoana lui Francesco d'Este, un fiu nelegitim al lui Lionello, de către E. Kantorowicz (în *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III, 1940, pag. 165 și urm.)
12. Vrancke van der Stockt, succesorul lui Rogier ca pictor oficial al orașului Bruxelles, a fost identificat de Hulin de Loo (în *Biographie nationale de Bélgique*, XXIV, 1926—1929, col. 66) ca autor al așa-numitului altar din Cambrai. Identificarea a fost integral acceptată de Friedländer (*Die Altniederländische Malerei*, XIV, 1937, pag. 86 și urm.).
13. Acum la Metropolitan Museum, New York.

DIERIC BOUTS

Van Mander îl numără pe Dieric Bouts printre pictorii olandezi, menționîndu-l alături de Ouwater și Geertgen. El a găsit o urmă a artistului la Haarlem. Acolo, în Cruysstraet, nu departe de orfelinat, i s-a arătat casa în care se spunea că locuise Dieric Bouts. Singurul tablou al lui Bouts pe care l-a putut vedea — în casa lui Gerritsz Buytewegh din Leyda — purta o inscripție atestînd că a fost pictat la Louvain în 1462 de Dieric Bouts, originar din Haarlem. De fapt găsim la Louvain un Dieric Bouts care a lucrat pentru oraș între 1450 (?) și 1475 și a fost căsătorit de două ori.

Altarul *Împărtășania* — lucrarea atestată și recunoscută pe care a pictat-o în 1464—1468 pentru biserica Sf. Petru din Louvain — a supraviețuit și formează baza unei critici de stil constructiv. *81*

Datorită originii artistului, mai multe calități ale artei sale au fost succesiv desemnate ca național olandeze. Pericolul de a fi prinși într-un cerc vicios apare destul de clar dacă ne gîndim că, în afară de opera lui Bouts, nu știm mai nimic despre pictura olandeză înainte de anul 1450.

Stilul lui Dieric, așa cum îl cunoaștem din Louvain, este modelat în unele privințe după cel al lui Rogier. Fie că admitem sau nu că Bouts a venit din Haarlem la Louvain trecînd prin Bruxelles și rămînînd o vreme în atelie-

rul lui Rogier, formula Rogier este un element ce trebuie eliminat dacă vrem să apreciem trăsăturile personale şi olandeze ale stilului său.

77 Muzeul Luvru posedă o *Jelire* care stilistic poate fi atribuit lui Bouts, dar care derivă compoziţional de la Rogier. Corpul ţeapăn al lui Hristos zăcînd diagonal în poala Fecioarei este — în mod nefiresc — întors spre privitor, spre faţa picturii, amintindu-ne de altarul cu *Fecioara* al lui Rogier din Granada.

În piesa din Granada şi în cea cu Sfîntul Ioan de la Berlin maestrul din Bruxelles a dezvoltat un tip special de altar. Scenele principale sînt cuprinse într-un cadru de portal gotic, iar sculpturile pictate, dispuse în mici grupuri pe intrados, conţin un bogat material narativ. Sînt convins că această manieră compoziţională convenea mult spiritului lui Rogier şi că, dacă acesta n-a inventat-o el însuşi, cel puţin a dezvoltat-o şi popularizat-o (pe la 1440). Bouts a adoptat acest tip de compoziţie în tripticul său din Valencia (şi în replica de la Granada [1]), precum şi în patru panouri de altar de aceeaşi mărime aflate la Prado. Figura
72-75 lui Hristos înălţîndu-se la cer de la Valencia este modelată după micul personaj din fundalul lucrării cu *Fecioara* a lui Rogier.

Relaţia cu maestrul din Bruxelles ne face să credem oă acestea sînt lucrări relativ timpurii ale lui Bouts, mai ales că principala sa operă, pictată în deceniul al şaptelea, nu mai sugerează atît de pregnant prototipul.

Un examen al celor patru panouri de la Prado ne permite să definim şi mai precis această relaţie. Notăm o asemănare cu Rogier în detaliile superficiale, un fel de înscriere într-o modă. Poate că comanda prevedea portaluri şi sculpturi de portal. Stilul, neinfluenţat de Rogier, pare să fie cel personal al lui Dieric într-o fază olandeză neîndoios timpurie şi, altminteri, necunoscută.

Îmi imaginez că pe la 1440 Bouts, acum un artist matur, a plecat din Haarlem spre apus, că n-a fost instruit în atelierul lui Rogier, dar

că a cedat influenței artistice care domina la Bruxelles și radia pînă la Louvain, reușind apoi să se elibereze cu timpul de ea.

Picturile de la Prado reprezintă *Bunavestire, Vizita Fecioarei la Sfînta Elisabeta, Nașterea Domnului* și *Închinarea magilor*. Anumite părți au fost retușate stîngaci. *Bunavestire* este bine păstrată, cu excepția mantiei albe a îngerului. In tabloul cu *Vizita*, mari porțiuni au fost refăcute, ca, de pildă, mantia roșie a Sfintei Elisabeta și o parte din cea albastră a Fecioarei, o porțiune din peisaj și, aproape în întregime, terenul. Mai ales capul Fecioarei este bine conservat. În *Nașterea Domnului*, capul Pruncului a fost retușat ; terenul, peisajul, cerul și capetele sînt intacte. Cel mai bine păstrat tablou este *Închinarea magilor*. 72-75

Personajele sînt scunde, cu capete masive, foarte departe de formele uscățive, cu contururi colțuroase, ale lui Rogier, și se deosebesc chiar de figurile încordate și rigide pe care însuși Bouts le va prefera în deceniul al șaptelea. Faldurile sînt simple, mult diferite de draperiile frapante ale lui Rogier. Ochiul artistului se apleacă cu dragoste asupra amănuntelor și redarea se apropie pe alocuri — de exemplu, mîna magului cel mai bătrîn din *Închinare* — surprinzător de mult de natură. Textura — brocarturi, păr — e pictată cu o pasiune aproape eyckiană. Panourile în totalitate sînt cu mult mai umane și mai pline de viață decît orice lucrare a lui Rogier, ba chiar și decît celelalte picturi ale lui Bouts. Deși tipurile feminine ne dezvăluie cu destulă claritate unele caractere generale și familiare ale limbajului lui Bouts — cum ar fi nasurile scurte, ochii mici și aparent clipitori, lumina puternic reflectată, deosebit de frapantă la capul Fecioarei din *Bunavestire* — siguranța de sine, intimitatea și caracterul arhaic înlătură orice bănuială de imitație. Totul sprijină teoria că Bouts și-a format stilul în Olanda. Impresia de spațiu este convingătoare, ca și tratamentul uniform al luminii cu umbre pro-

iectate şi perspectivă cromatică. În această epocă Bouts este foarte puţin afectat de accentul nociv asupra liniei. Peisajul — este util
73 să comparăm *Vizita* lui Bouts cu *Vizitele* simi-
46-47 lar compuse ale lui Rogier de la Torino şi Luetzschena — este familiar, îmbietor şi are o existenţă de sine stătătoare. Atmosfera optimistă contrastează cu dispoziţia resemnată pe care Bouts o va adopta mai tîrziu, ca şi cu patosul amar al lui Rogier.

S-a sugerat pe nedrept că autorul panourilor din Madrid ar fi Ouwater, dar eroarea aceasta este instructivă. Singura lucrare cunoscută a lui Ouwater nu este, de fapt, prea diferită, deşi se admite că e mult mai slabă şi mai lipsită de
86 substanţă[2]. Dacă Ouwater, care a lucrat la Haarlem, s-a aflat în vreo relaţie oarecare cu Bouts, atunci contactul trebuie să fi fost cu stilul Haarlem timpuriu al compatriotului său, şi astfel se confirmă teza noastră despre panourile din Prado. Cred, pe de altă parte, că Ouwater a fost influenţat de Bouts şi că nu există temeiuri pentru a inversa relaţia.

Deşi s-a apreciat corect arhaismul panourilor din Prado şi apropierea lor de opera lui van Eyck, atribuirea acestor picturi lui Petrus Christus a fost total eronată.

81 Panoul central al altarului *Împărtăşania* (terminat în 1468), care a rămas la Louvain şi este puţin mai mare în înălţime decît în lăţime, reprezintă *Cina cea de taină*. Dispunerea clară a interiorului lasă spaţiu din belşug personajelor ; imaginea are înălţime naturală, este corect construită în perspectivă şi face o impresie foarte convingătoare, deşi punctul de fugă este plasat cam sus. În faţă, o fişie destul de largă de pardoseală în ceramică cu desene bogate rămîne liberă, sporind iluzia de profunzime a interiorului. Sala, spaţioasă, este iluminată bine şi uniform prin două ferestre dispuse în stînga.

Hristos, văzut din faţă, se află exact în centru. Apostolii, care se deosebesc între ei mai ales prin forma bărbii şi prin pieptănă-

tură, sînt așezați simetric în dreapta și în stînga, dar cu mici devieri agreabile de la simetrie. Ca tip, Mîntuitorul se apropie de capetele lui Hristos pictate de Rogier, dar are mai puțină forță intelectuală, este mai puțin dominator și mai mult un om învățat să sufere, cu nări mai puțin accentuate și cu o privire care, în loc să fixeze — ca la Rogier — pare să implore. Întreaga atmosferă este calmă și elegiacă, total lipsită de tensiune dramatică, sugerînd mai degrabă o adunare de oameni pioși și binecrescuți, o reuniune comemorativă ce se repetă din timp în timp.

Voleții — cel de la Berlin bine conservat, cel de la München parțial degradat prin restaurare [3] — sînt în marcat contrast cu panoul central. Ni se arată cum, în timp ce Ilie doarme, un înger vine cu hrană și se apleacă peste el, cum se întîlnesc Avraam și Melhisedec, cum iudeii își iau masa de Paști în picioare, gata de drum, și cum adună mană în pustie. Povestirea nu este nici concisă, nici amănunțită. Țelul artistului de a zugrăvi întîmplări stranii și îndepărtate dă scenelor un farmec specific, chiar dacă fiecare detaliu este modelat după natură cu răbdare obiectivă și sinceră modestie. Atmosfera încordată și destul de apăsătoare rezultă nu atît din unele caracteristici ale veșmintelor cît din coloritul intens și din peisaj. Bouts abordează cu îndrăzneală lumina de seară și amurgurile pline de culoare. Distanțele transparente, frunzișurile masive și umbroase, dealurile ce stăvilesc pătrunderea luminii — toate au un rol de jucat.

Poziția intermediară a maestrului din Louvain între Jan van Eyck și Rogier — ceea ce nu implică în nici un fel o ordine cronologică sau o relație de școală — devine clară în clipa în care comparăm portretele. Bouts introduce des și cu dragă inimă portrete în compozițiile sale, tot așa cum îi place să-și urmărească modelul conștiincios și cu fidelitate. Altarul cu *Cina cea de taină* cuprinde cîteva capete — adevărate portrete; acest lucru dăunează însă

compoziției ca întreg, căci celelalte capete par,
78-79 prin comparație, stereotipe[4]. Panourile cu *Judecata* de la muzeul din Bruxelles conțin o întreagă galerie de portrete. Evident, aici s-au imortalizat guvernatorii Louvain-ului. Dintre tablourile religioase ale artistului nu lipsesc portretele de donatori. Cel mai reușit este probabil cel din panoul cu Hristos și Ioan Botezătorul, aflat în colecția principelui Leuchtenberg de la Schloss Seeon (Bavaria)[5]. Portrete izolate există foarte puține. În afară de unanim recunoscutul *Portret de bărbat* (datat 1462) de la
83-84 National Gallery din Londra, *Portretul de bărbat* de la Metropolitan Museum din New York (aflat anterior în posesia baronului A. Oppenheim și a d-lui B. Altman) este foarte caracteristic sub raportul formei capului, a cărei lungime este accentuată de o tichie înaltă. La acestea aș putea adăuga un mic portret aparținînd d-lui E. Warneck din Paris[6] (Expoziția Toison d'or de la Bruges, planșa 37 din catalog) și, cu mai puțină convingere, *Bustul de om în vîrstă* expus de dl. A. Brown la Guildhall, Londra, în 1906 (nr. 4 din catalog, atribuit lui van Eyck)[7]. Ce liber situat în spațiu și desprins de fundal este portretul din 1462 ! Există relativ multe trăsături individuale în acest portret, ca și în celelalte dealtfel, cu toate că și aici se vădește acea natură umană blîndă și ușor deprimată, specifică tuturor personajelor artistului. Capetele sînt unghiulare, iar cutele și contururile lungi și drepte dau expresiei o nuanță de anxietate. Linia este accentuată mai puțin în operele timpurii, foarte mult în panourile tîrzii ale *Judecății*, dar joacă aici un alt rol decît în arta lui Rogier. Liniile lui Dieric sînt umbre adînci și fișii reflectante, niciodată simple linii grafice de demarcație ca acelea pe care Rogier, mai ales în perioada tîrzie, le-a folosit cu atîta neîndurare. Bouts, de pildă, n-ar fi trasat nicicînd net pe fundal latura îndepărtată a feței, cea care se estompează în adîncime.

În afară de altarul *Împărtășania*, atît de bo- *78-79*
gat în conținut, o singură altă lucrare este relativ cert atribuită lui Dieric: cele două piese pereche, aflate acum la muzeul din Bruxelles, care narează destul de vag o eroare judiciară uitată și care, potrivit datinei timpului, erau expuse la primăria din Louvain ca să ia aminte judecătorii. Aflăm că spre sfîrșitul vieții Bouts a lucrat pentru municipalitate și că, după moartea lui în 1475, Hugo van der Goes din Gand a fost chemat la Louvain ca să aprecieze cît avansase artistul și ce trebuia plătit pentru părțile terminate. Moartea lui Dieric a întrerupt deci lucrarea. Examinînd atent panourile din Bruxelles, observăm că starea lor confirmă dovezile documentare.

Picturile cu *Judecata* au fost aspru criticate, reproșîndu-li-se (nu fără o anumită justificare) dimensiunile prea mari, ca și subiectul nepotrivit personalității artistului, dar părțile pe care nu le-a pictat Dieric n-au fost niciodată desprinse de rest.

Primul panou înfățișează execuția nedreaptă a contelui, care fusese acuzat fals de împărăteasă. Al doilea o arată pe contesă, cu un fier roșu în mînă, probînd nevinovăția celui executat în timp ce, în planul din fund, împărăteasa este arsă pe rug. Al doilea panou pare să fi fost terminat de Bouts, dar jumătatea inferioară a celui dintîi era probabil neterminată la moartea pictorului și a fost completată grosolan și stîngaci mai tîrziu. Figura ridicolă a bărbatului plasat în marginea stîngă a tabloului și draperia contesei îngenuncheate nu sînt în nici un caz opera lui Dieric.

În timp ce panourile mari par goale și trădează penibila lipsă de vigoare a figurilor alungite ca și imperfecta lor grupare, dimensiunile foarte mici avantajează acest fel de artă.

La Pinacoteca din München există un mic triptic, cu *Închinarea magilor* în centru și cu *80*
Sfîntul Ioan Botezătorul și *Sfîntul Cristofor* pe voleți, de multă vreme atribuit lui Bouts. S-a încercat să se păstreze pentru această piesă nu-

mele învechit de „Mărgăritarul Brabantului". În literatura recentă găsim numeroase străduințe de a elimina „Mărgăritarul" dintre „nestematele" maestrului din Louvain. Alte cîteva picturi religioase de dimensiuni mici, lucrate în stilul lui Bouts, au fost asociate cu tripticul din München și s-a creat chiar un artist aparte, un urmaș al lui Bouts. Pe cît îmi pot da eu seama, această încercare de a inventa o personalitate independentă, capabilă să existe alături de Bouts, n-a avut succes. Dimensiunile mici dau în sine o impresie de grație și eleganță. Compoziția pare mai ușoară și mai plăcută, iar figurile se mișcă mai liber. Tonurile locale, bogate și aprinse, se acumulează pe suprafețe mai mici, ceea ce produce un efect cromatic intens. În rest, forma, culoarea, concepția, tipurile și celelalte elemente sînt în perfectă armonie cu stilul recunoscut al lui Bouts, fapt ce poate fi verificat cel mai bine chiar la München, unde tripticul și *Împărtășania* sînt expuse alături [8]. Nu cred nici măcar ca *Împărtășania* și „Mărgăritarul Brabantului" să fie separate printr-o perioadă mare de timp.

Dieric nu avea un talent îndeajuns de amplu și robust ca să poată realiza din resurse proprii un grup de mare impresie sau ca să imprime o mișcare tuturor membrelor unui corp ; dar metoda sa de lucru atentă și serioasă putea într-adevăr crea și anima un cap sau o mînă. Sesizăm la el, ca o trăsătură esențială, dragostea de verdeață și de peisaj. Iar plăcerea pe care ne-o dau percepерea veridică a culorii și natura detaliului individual se îmbină cu sentimentul născut din coordonarea mișcător de greoaie și stîngace a ansamblului.

NOTE

1. Potrivit opiniei ulterioare a lui Friedländer (exprimată în *Die Altniederländische Malerei*, XIV, 1937, pag. 90), versiunea din Granada este originalul, iar tripticul din Valencia o replică mai mică, dar foarte exactă, lucrată în atelierul maestrului.

2. O altă pictură considerată de Friedländer (în *Die Altniederländische Malerei*, III, 1925, pag. 61 și 112) drept un fragment dintr-o lucrare de Ouwater este *Capul de donator* de la Metropolitan Museum, New York.
3. Voleții sînt acum din nou reuniți cu panoul central în biserica Sf. Petru din Louvain.
4. Tripticul a fost comandat de Confreria Sfintei Împărtășanii de la biserica Sf. Petru la 15 martie 1464 și, după părerea prof. J.G. van Gelder (în *Oud-Holland*, LXVI, 1951, pag. 51), portretele sînt ale celor patru maeștri ai Confreriei ale căror nume apar în contractul din 1464.
5. Ulterior în colecția principelui Rupprecht din Bavaria (mort în 1955).
6. Acum la Metropolitan Museum, New York. Examenul radiografic, care a dezvăluit o mînă (a unui sfînt protector ?) pusă pe umărul modelului, a permis să se conchidă că portretul este un fragment dintr-un panou mai mare.
7. Acum la National Gallery of Art, Washington (colecția Samuel H. Kress).
8. Voleții piesei *Împărtășania* sînt acum din nou la Louvain (vezi nota 3).

HUGO VAN DER GOES

Mărimea tabloului și scara figurilor își au rolul lor în stabilirea metodei și stilului unui artist. Obligat de comenzi, probabil că fiecare pictor neerlandez din veacul al XV-lea a lucrat tablouri mici, mijlocii și mari, conformîndu-se însă mai mult sau mai puțin, după firea sa, cerințelor impuse stilului de către dimensiuni. În multe cazuri criticii de artă n-au putut depăși obstacolul schimbării de scară și, încurcați de diferența de stil născută din această schimbare, n-au fost în stare să sesizeze identitatea artistului, ca și în cazul lui Dieric Bouts. O anumită mărime este firească și potrivită fiecărui talent, deși există putința adaptării într-o măsură variabilă. În general însă, dimensiunile mici convin picturii de panou neerlandeze din faza timpurie, apropiată de miniatură. Iar despre opera multor pictori neerlandezi se poate afirma : calitatea sporește și scade în proporție inversă cu mărimea tabloului. Acest lucru se aplică neîndoielnic lui Petrus Christus și acelui pictor din Bruges cunoscut drept Adriaen Ysenbrandt. Alți artiști, inclusiv maeștri cu renume, nu trec cu bine dincolo de mărimea medie — de pildă Memling și Gerard David, ale căror picturi religioase lucrate pentru clienți spanioli (panourile de orgă de la Najera, aflate în muzeul din Anvers, și altarul *Sfînta Ana* din colecția J. E. Widener, Philadelphia [1]) dau o impresie de prea mare. În aceste cazuri, ca și

în multe altele, nu putem evita impresia că privim niște figuri mărite mai curînd decît mari, sentimentul neplăcut că mărimea și execuția nu se armonizează, că elementele de formă, observație și conținut nu reușesc să umple spațiul dintre marginile extinse.

Dieric Bouts pare să devină timid îndată ce se apropie de mărimea naturală. Metoda sa de execuție, mioapă și „parcelată", ca să spunem așa, se teme de întinderi mari. Sub raportul concepției și forței de invenție, Memling și Gerard David par mai capabili să abordeze suprafețele mari, dar nu și sub raportul conținutului formal. În fine, există o relație misterioasă între forța intelectuală a artistului și dimensiunile picturii. Numai dacă are un talent profund și bine înrădăcinat poate pictorul să umple mari suprafețe ale unei pînze astfel ca proporțiile să pară naturale și ca nici un contrast incomod să nu existe între conținut și formă.

Hugo van der Goes a dat picturii eyckiene aripi și destulă suplețe ca să se poată întinde pe spații largi. Concepția, execuția, toate forțele creatoare sînt ample; ele se combină și iradiază din centrul personalității sale, dînd naștere unui monumentalism cu totul nou în pictura de panou neerlandeză și diferit de ceea ce am putea numi monumentalism în anumite opere ale lui Rogier și ale Maestrului din Flémalle.

O viziune clară a artei lui Goes a apărut destul de tîrziu, constituind un notabil succes al criticii de stil constructive. Multă vreme altarul Portinari de la Florența, atestat de Vasari ca operă a artistului din Gand, a rămas izolat printre panourile de altar florentine — o pictură ciudat de mișcătoare prin sinceritatea ei aspră. Mulți iubitori de artă, revenind în nord din Florența cu impresiile obișnuite, dar și cu aceasta neobișnuită, căutau în van alte opere ale marelui maestru neerlandez. Scheibler este primul cercetător care a încercat serios să stabilească stilul piesei Portinari. A

fost sarcina lui cea mai dificilă. În teza sa de doctorat din 1880 Scheibler a emis următoarea opinie, paradoxală atunci dar valabilă astăzi: „Hugo van der Goes este calitativ egal oricăruia dintre urmaşii lui van Eyck şi tot atît de prolific ca majoritatea lor".

88-93 Altarul pe care l-a pictat pentru Tommaso Portinari poate fi datat, după numărul şi vîrsta copiilor reprezentaţi pe voleţi, aproximativ în anii 1475—1476. Această lucrare amplă a fost probabil începută cu mult mai înainte. Poate că Goes, care este atestat documentar la Bruges în 1468, a intrat încă de pe atunci în contact cu Portinari, care se afla acolo ca agent al familiei Medici. Pictorul a devenit maestru la Gand în 1467 şi s-a stins din viaţă în 1482. Piesa Portinari aparţine perioadei sale medii de creaţie şi poate fi deci privită ca un punct de cristalizare. Dimensiunile vaste, pe placul clientului florentin, depăşesc norma obişnuită în nord, dar pentru pictor ele n-au fost o piedică ci un imbold, un prilej de a da frîu liber capacităţii sale. Panoul central este lat de circa trei metri şi înalt de doi şi jumătate. Şi nu numai că panourile sînt lungi şi late, nu numai că figurile umane ating mărimea naturală, dar personajele în sine dobîndesc volumul şi greutatea corespunzătoare, iar spaţiul tridimensional se adînceşte în armonie cu suprafaţa planului picturii. Profunzimea atmosferei este surprinsă printr-o metodă compoziţională de o îndrăzneală revoluţionară. Forma în relief a fost abandonată. Relaţiile dintre figuri şi grupuri nu se dezvoltă de-a lungul planului picturii, sau paralel cu acesta, ci, răzbătînd în faţă sau afundîndu-se în adîncime, ele se intersectează în Pruncul Hristos, al cărui trup plăpînd este centrul şi ţinta adoraţiei ce se revarsă din toate părţile. Planul intermediar nu mai este gol şi lipsit de viaţă. Reducerea treptată la scară a personajelor este susţinută de gradaţia valorilor cromatice. Solemnitatea, importanţa momentului, demnitatea lăuntrică şi noblefea spirituală

a figurilor par să formeze conținutul mai profund al ansamblului.

În general, figurile tablourilor religioase neerlandeze din secolul al XV-lea sînt ca un fel de membri ai aceleiași familii sau societăți, iar donatorii, prezentați de sfinții lor protectori, sînt primiți ca egali în acest cerc sacru. În piesa Portinari există un dualism accentuat pînă la efecte dramatice. Poporul, „starea a treia", constituit din păstori, se înghesuie către mîntuire, iar umilința lor neciopliță, pătrunsă 93
de o credință înfocată, se îmbină cu gravitatea sfinților și cu spiritualitatea suplă a îngerilor, astfel încît o concepție finală și supremă unește această comunitate plină de contraste. Odată cu păstorii intră în scenă un nou fel de evlavie, evlavia enoriașilor, un extaz nerafinat și stîngaci, dar înnobilat de emoție și de o pietate mișcătoare.

În tablourile mari, Goes, artizanul iscusit, creează o convingătoare iluzie de soliditate, pe cînd Goes pictorul, călăuzit de forța sa de observare a luminii și culorii, zămislește formele.

Iluzia soliditățăi, este adevărat, se naște peste tot din contraste de lumină. Dar putem să formulăm o deosebire și să distingem între două metode de lucru — împingînd lucrurile la extrem, ne-am exprima astfel : recurgînd la imaginație și experiență, un pictor poate dirija cu succes lumina astfel încît să rezulte forme, își poate folosi observațiile asupra luminii exact atît cît trebuie ca să reprezinte forme, adică își poate exploata, cu o atenție bine măsurată și după un plan prestabilit, puterea de observație în realizarea operei sale. La celălalt pol apare pictorul care nu are, sau nu vrea să aibă, nici o idee preconcepută despre formă, ci se lasă cu totul în seama observației, permițînd iluziei să se înfiripe din culori, pete și nuanțe de lumină. Firește, aceste două extreme nu există ca atare, dar putem stabili o gradație între ele în care să încadrăm pe fiecare artist. Și să nu ne spună nimeni că numai metodele diferă, rezultatele fiind aceleași. Lumina face

vizibilă forma tot așa cum ploaia udă lanurile — lucru ce se întîmplă doar uneori, căci nu aceasta este rațiunea ei de a fi. Și tot așa cum uneori ploaia inundă lanurile, lumina poate uneori distruge sau denatura iluzia formei în mod capricios și irațional. Contrastul pe care l-am stabilit este important și pentru rezultate. Dacă observația pură și absolută duce la forme confuze, orice limitare a observației duce la sărăcire și schematizare.

În general pictura tinde tot mai mult către idealul celei de-a doua extreme, în sensul că există o tendință crescîndă de a nu renunța, indiferent de risouri, la această iluzie schimbătoare, astfel încît orice tablou modern ar da o impresie de anarhie unui privitor din veacul al XV-lea, iar orice tablou din veacul al XV-lea îi pare schematic privitorului modern.

Van der Goes a făcut un enorm pas înainte spre cea de-a doua extremă și, după frații Van Eyck, el rămîne cel mai însemnat pionier al picturii neerlandeze din secolul al XV-lea.

Artistul învăluie mari suprafețe în clarobscur. În picturile sale lumina selectează unele forme, le reprimă pe altele, dizolvă, accentuează, desface, divide, unifică. Maestrul caută reflexe ostile formei și pune mai mult din bogăția infinită a naturii în arta sa decît orice alt pictor al epocii.

Goes pare să fi studiat natura în aer liber. Culoarea sa este izbitor de calmă. Artistul evită umbrele brune în redarea carnației. Tonuri terne, străvezii creează adesea jocuri fugare de lumină care dau cărnii un efect material și o uimitoare varietate în tonurile locale ale tenului.

Nimic nu poate ilustra mai bine poziția de avangardă a maestrului decît greșeala făcută de un marcant critic de artă care, la sosirea în
98 Berlin a *Nașterii Domnului*, a opinat că este evident o pictură din secolul al XVI-lea și, ca atare, nu-i poate aparține lui van der Goes.

Drumul parcurs de maestru pînă la altarul Portinari (și chiar mai departe) nu ne este to-

tal necunoscut. Scheibler i-a atribuit cele trei mici panouri din Viena, *Adam şi Eva*, *Jelirea lui Hristos* care formează un diptic şi *Sfînta Genoveva*. Putem accepta această atribuire, dar cu rezerva că data trebuie plasată cu mult înainte de 1475. În primul rînd, totuşi, este necesar să ţinem seama de efectul dimensiunilor. Efectul coloristic incisiv şi variat al acestor lucrări este parţial condiţionat de mărimea lor. Pătrunzînd în adîncime, scoţînd la iveală oase şi tendoane, desenatorul lucrează cu o conştiinciozitate ce frizează autoflagelarea. Contururile sînt extrem de nervoase. Îngrădit de dimensiuni, artistul nu mai vădeşte libertatea sigură de sine din altarul Portinari. După părerea mea însă, tensiunea excesiv ascetică a panourilor vieneze se datoreşte într-o anumită măsură stîngăciei şi zelului juvenil al lui Goes. Dacă comparăm aceste lucrări cu tripticul *Închinarea magilor* din colecţia principelui Liechtenstein (Viena) [2], care nu e mai mare decît ele, rezultă o considerabilă deosebire de stil. Şi aici sesizăm presiunea dimensiunilor reduse, dar această presiune acţionează într-un sens diferit. În triptic maestrul pare împiedicat de un obstacol neprevăzut, stînjenit de micimea panourilor, care nu-l lasă să-şi organizeze spaţiul, dar desenul nu este nici pe departe incisiv, detaliat şi migălos ca în diptic, unde pictorul şi-a adaptat compoziţia şi execuţia dimensiunilor. Personal nu consider tripticul din galeria Liechtenstein o operă timpurie. 94-95

Foarte aproape de dipticul din Viena se plasează mica *Fecioară* de la *Frankfurt* (voleţii în mod clar nu aparţin lui Goes). Cred că această pictură e una din primele lucrări cunoscute ale artistului. 87

În afară de altarul Portinari mai există două opere ale lui Goes ale căror date pot fi stabilite destul de exact fără ajutorul criticii de stil. După toate probabilităţile, maestrul din Gand a fost angajat să picteze voletul cu donatorul din altarul lui Bouts de la Bruges imediat după moartea acestuia, adică după

1476. Voleţii altarului de la Holyrood, cu portretele lui Iacob al III-lea al Scoţiei şi al fiului său, au fost pictaţi pe la 1478, sau, în orice caz, nu mult mai tîrziu. Prinţul, viitorul Iacob al IV-lea, zugrăvit ca băiat, s-a născut în 1473. În treacăt fie zis, personal nu cred că Goes a lucrat portretele regale scoţiene, ci că ele au fost adăugate de un artist mai slab, probabil un pictor scoţian. Presupun că Sir
100 Edward Bonkil, al cărui portret ca donator este vădit lucrat de van der Goes, comandase panoul în Ţările de Jos şi că monarhul, căruia i-l închinase, a pus să se adauge portretul său şi al soţiei sale.

Voleţii scoţieni nu sînt numai înrudiţi stilistic cu altarul Portinari, ci şi de aceeaşi calitate. E totuşi esenţial să distingem ce este autentic şi ce nu. În panoul cu regele, cortul roşu-închis este bine păstrat, ca şi arhitectura şi crucea de lemn a Sfîntului Andrei. Capul apostolului nu mai este chiar intact, iar roba sa verde, cartea şi mîinile au fost considerabil refăcute. Nu ne vom ocupa aici de capul regelui, căci e de presupus că nici în starea originală nu se datora lui Goes. Veşmintele şi cartea regelui sînt relativ bine conservate, dar mîinile s-au deteriorat, ca şi mantia purpurie a tînărului prinţ. Sfînta Treime a fost „restaurată" energic şi numai o parte a trupului lui Hristos, pînza din jurul coapselor şi porumbelul mai trădează mîna maestrului. Voletul cu regina este mai bine păstrat, Sfîntul Gheorghe părînd absolut intact. Cel mai reuşit însă, şi relativ bine conservat, este panoul cu donatorul şi îngerii organişti. Calitativ el este una din cele mai bune picturi a lui Goes şi poate fi admirat în starea originală (mai ales mîna şi splendida mantie a donatorului).

98 *Naşterea Domnului* de la Berlin se deosebeşte într-atît de altarul florentin încît toţi criticii au apreciat că între ele trebuie să se fi scurs un anumit interval de timp. Dar, lucru ciudat, nu există un consens de opinie cu privire la care dintre ele este mai veche. Iar

ipoteza emisă de mine în 1903 cu privire la datarea relativă a celor două piese n-a fost acceptată. Scriam atunci, printre altele, despre lucrarea de la Berlin : *

„Aici ni se înfățișează același subiect ca în panoul central al altarului Portinari — *Nașterea Domnului*, cu Păstorii și Îngerii. Compania devine astfel mai ușoară. Putem să ne înfrîngem mai iute uimirea și să dăm mai ușor un verdict relativ temeinic, pozitiv și negativ. Panoul de la Berlin este lat de aproape doi metri și jumătate și înalt de nici măcar un metru. Necesitatea imperioasă de a așterne cunoscuta scenă pe un spațiu atît de lung l-a îmboldit pe artist la ingeniozitate compozițională. Pictura din Florența, cu proporțiile ei mai firești și mai convenabile, dă un efect spațial incomparabil mai mare, dar gruparea figurilor este sărăcăcioasă, rarefiată și stîngace, pe cînd cea de aici pare în relief, lipsită de aer și supraîncărcată, dar fluidă și dinamică, deși mai puțin unitară compozițional decît panoul Portinari. Este ca și cum am citi istorisirea, care se desfășoară în fața noastră într-o succesiune epică, secvențele fiind caracterizate de o întreagă gamă de stări sufletești. Patosul alternează cu un calm plin de noblețe. Se poate ca spațiul restrîns și dispunerea obișnuită a tripticului să-i fi sugerat mai întîi maestrului motivul unic și frapant, să-i fi dat ideea semnificativă, înrădăcinată în străvechi concepții tipologice, a plasării unui cor în fața scenei picturale. În dreapta și în stînga imaginea este puternic încadrată de busturile a doi profeți, ale căror forme în mărime aproximativ naturală ne apar într-un contrast aproape înspăimîntător cu figurile din scena centrală, reduse în dimensiuni cam la jumătate. Profeții, cu fețele adînc brăzdate, ochi de vizionari și gesturi indicatoare, dezvelesc pictura trăgînd în lături o cortină. Procedee periculos de teatrale au mai fost folosite pentru a spori mesajul

* În revista *Kunst und Künstler* (n.a.).

acestei des repetate scene şi pentru a o separa de lumea obişnuită.

Două cincimi din lăţimea panoului sînt ingenios umplute cu figurile profeţilor, dar cu toate acestea spaţiul pictural pare destul de scund în comparaţie cu lăţimea. Sub acoperişul jos, personajele îngenunchează, se apleacă sau se înclină către Pruncul Hristos. Constrîngerea datorată formei se îmbină cu cerinţele subiectului. Păstorii vin dinspre stînga cu o grabă plină de rîvnă. O barieră invizibilă pare să despartă figura îngenuncheată a Fecioarei-mame de această gloată nevoiaşă şi entuziastă. Cu gravitate rituală Iosif se roagă înaintea Pruncului Hristos. Un grup de îngeri tineri, cu capetele alăturate, de o frumuseţe cam uniformă, umplu spaţiile goale.

Culoarea e bogată, în general calmă şi destul de variată, pe alocuri de o armonie aleasă, pretutindeni plină de conţinut, ca un acompaniament muzical la tema formală. Spre dreapta şi spre stînga, lîngă marginile tabloului, predomină tonuri calde, dense, un roşu-închis somptuos la veşmintele unuia din profeţi şi un splendid stacojiu la pelerina celuilalt; păstorii sînt îmbrăcaţi în nuanţe mai puţin pure, inegale şi irizate, sărăcia lor inoportună fiind astfel trecută pe un plan secundar. Iosif e drapat tot în roşu, un roşu destul de net, închis-albăstrui, la veşmîntul exterior şi un oranj mat, uşor cafeniu, la cel de dedesubt. Pe de altă parte, grupul principal din centru este în întregime înveşmîntat în culorile calme ale cerului, alb şi albastru cu slabe nuanţe de violet. Tenul albicios — de culoarea varului — uşor umbrit cu gri al Fecioarei, Pruncului Hristos şi îngerilor se armonizează cu părul blond pal, lipsit de strălucire, şi sporeşte efectul nepămîntean, de transfigurare. Trupul plăpînd al Pruncului nou-născut este desenat cu un realism implacabil, şi totuşi natura lui divină e evocată cu un simbolism tainic în gesturile semnificative şi în expresia matură, spiritualizată. Poate că maestrul, extrem de chibzuit,

căutînd mereu să lege individualul şi pămîntescul cu universalul şi divinul, a văzut în snopul de grîu introdus în tablou ceva mai mult decît un simplu *repoussoir*. În ceea ce priveşte desenul şi modelarea, mai ales a mîinilor, van der Goes vădeşte o măiestrie uimitoare, aproape excesivă. El este încă în deplina posesie a capacităţii sale, dar mai aproape de punctul unde începe declinul. În comparaţie cu vigoarea robustă ce pare să se mire de propria-i forţă în piesa Portinari, aici avem de-a face cu un sentiment de siguranţă obosită. Iată de ce înclin să datez această pictură, ca şi *Adormirea Maicii Domnului* din Bruges, în care artistul este chiar puţin mai artificial, sigur de sine şi virtuoz, mai tîrziu, după momentul altarului Portinari. Deşi, dacă Hugo van der Goes a murit în 1482 — iar altarul florentin e improbabil să fi fost pictat înainte de 1475 — se pare că nu rămîne o diferenţă prea mare. Aceste date pot fi totuşi privite ca bine fixate. Întrucît în altarul de la Berlin frumuseţea blîndă şi relativ generalizată a Fecioarei şi îngerilor ne evocă epoca lui Memling şi Gerard David — prin contrast figurile din piesa Portinari par slabe şi îmbătrînite — iar desfăşurarea îndrăzneaţă şi continuă a compoziţiei ne sugerează chiar pe Quentin Massys, avem fără îndoială dreptate să datăm lucrarea cît de tîrziu posibil."

Nu am nici un motiv să mă dezic de aceste păreri din 1903. Sarcina mea este mai degrabă să-mi examinez şi să-mi apăr concluziile trase pe baza panoului Monforte (pe care nu-l ounoşteam în 1903), apărut ca o operă majoră alături de *Naşterea Domnului* şi necesitîndu-şi, la rîndul lui, inserarea cronologică. 99

Din păcate nu pot saluta triumfător acest nou venit, aclamînd în el „veriga lipsă" a cărei existenţă o bănuiam intuitiv. Panoul aduce noi complicaţii şi nici o clarificare. El nu pare să se încadreze în linia de evoluţie pe care am trasat-o.

Prin efectul spațial și prin tratarea amplă și liberă a luminii, *Închinarea magilor* din Monforte este mai înrudită cu altarul Portinari decît cu *Nașterea Domnului*. Armonia formală și intelectuală, culoarea plină, chiar opulentă, superba siguranță a modelării, naturalețea draperiilor — în care nu se mai văd falduri unghiulare, rectilinii — toate acestea mă fac să șovăi în datarea panoului înaintea piesei Portinari, așa cum au sugerat mai mulți specialiști. Locul cel mai plauzibil al *Închinării* pare să fie între panoul din Florența și *Nașterea Domnului*. Trebuie totuși să admit că nici această ordine nu e mulțumitoare și că nu reflectă o linie de creștere organică.

101 Din cauza aprecierii pripite a stării lui, panoul cu *Adormirea Maicii Domnului* a fost extrem de greșit înțeles. În nici o altă operă nu se exprimă artistul mai limpede ca aici, cel puțin sub raportul desenului și psihologiei. Subiectul pare să-i determine stilul și, în măsură chiar mai mare, selecția culorilor. Este ca și cum van der Goes s-ar fi văzut nevoit să aleagă un nou demers pentru fiecare operă a sa, în funcție de atmosfera temei. Astfel, în tabloul de față, rece și insensibil din punct de vedere coloristic, toată forța de atracție se concentrează în desenul capetelor și mîinilor. În măsură chiar mai mare decît la altarul Portinari observația este înlocuită de experiență, nu îndeajuns ca să putem vorbi de manierism, dar suficient ca să recunoaștem „scriitura" artistului în curbele line ale contururilor. Apostolii, cu capetele lor de expresie bine dezvoltate, contribuie la sporirea unei sensibilități ce fixează monomania. Pietatea lor nu este pură și calmă, ci e mai degrabă credința unor penitenți apăsați de amintiri. Durerea lor ascunde o suferință primejdioasă, de parcă la patul de moarte al Fecioarei mîhnirea li s-ar amesteca cu căința și autoacuzarea.

Adormirea Maicii Domnului și altarul Portinari ne dezvăluie sufletul cercetător și frămîntat al artistului. În ele, mai mult ca în orice

altă pictură a veacului al XV-lea, găsim mărturia personală. Aici criticul de artă trebuie să devină psiholog şi să apeleze la datele despre nebunia lui Hugo în speranţa de a afla unele explicaţii şi confirmări.

Goes a părăsit Gandul, unde avusese un post onorific în breaslă pînă în 1473, şi şi-a petrecut ultimii ani de viaţă la mănăstirea Roodende, lîngă Bruxelles. Faptul în sine e foarte semnificativ şi, în plus, anumite detalii intime apar în cronica scrisă de Gaspar Offhuys, care era novice la venirea lui Goes în mănăstire[3]. În această cronică Goes este înfăţişat ca o celebritate ce se bucura de privilegii aparte în viaţa monahală şi care nu renunţase complet nici la munca de pictor, nici la deşertăciunile lumeşti. Goes era vizitat de înalta nobilime — chiar şi de arhiducele Maximilian (viitorul împărat Maximilian) —, nu dispreţuia vinul şi avea des accese de melancolie care uneori mergeau pînă la delir, la ideea fixă că era sortit pierzaniei.

Se poate ca Goes să se fi supus disciplinei monastice pentru a se apăra de propriile sale patimi, sau să fi fost împins la aceasta de considerente religioase. Excesele notate în cronica filistină a lui Offhuys denotă dacă nu o stare patologică, cel puţin o fire cam neobişnuită.

Dacă am citi că Petrus Christus şi-a pierdut echilibrul mintal, n-am avea motive să tragem vreo concluzie din aceasta. Dar în arta lui Hugo van der Goes sesizăm o asemenea încordare încît prăbuşirea, deranjamentul mintal, ne apar ca o consecinţă a muncii lui creatoare — sau, dacă nu, atunci creaţiile geniului său sînt rezultatul unei tendinţe anormale.

Nici măcar un expert patolog nu ne-ar putea probabil spune mai mult decît aceste aprecieri neprofesioniste, mai ales că informaţiile medicale din veacul al XV-lea, destul de prolixe dealtfel, sînt simplist presărate cu prejudecăţi superstiţioase şi avertismente moralizatoare.

NOTE

1. Acum la National Gallery of Art, Washington.
2. Colecția a fost adusă la Viena de la Vaduz (Liechtenstein), dar o serie de picturi, printre care și *Închinarea* lui van der Goes, au fost cîțiva ani împrumutate de National Gallery din Londra.
3. Este posibil ca Goes să fi intrat la mănăstire în 1478. În martie al acelui an încă plătea chiric pentru locuința sa din Gand (A. de Schryver, în *Gentsche Bijdragen*, XVI, 1955/56, pag. 193). Cum el a murit în 1482, acest fapt concordă cu afirmațiile lui Offhuys că pictorul și-a petrecut ultimii cinci-șase ani de viață la mănăstire (vezi F. Winkler, *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin, 1964, pag. 1).

HANS MEMLING

Ne-au rămas multe picturi de la Memling, mai multe decît de la oricare alt artist neerlandez din veacul al XV-lea. Arta sa este relativ accesibilă. La Bruges se află laolaltă mai multe opere necontestate ale pictorului, cîteva dintre ele purtîndu-i semnătura. Fac acolo o impresie puternică, asemeni unor minunate flori de grădină — deşi maestrul nu era originar din oraş — farmecul lor fiind simţit chiar şi atunci cînd înţelegerea publicului pentru arta neerlandeză era de-abia în faşă.

Opera maestrului a crescut în importanţă an după an. Criticile răuvoitoare n-au avut mai deloc succes. Opera a rămas bine închegată, compusă din părţi asemănătoare care nu lasă între ele fisuri pentru cuţitul critic.

Memling este atestat documentar încă din 1466 la Bruges [1], unde a lucrat pînă la moartea sa în 1494, pe cît se pare fără întreruperi apreciabile. Întrucît în aproape toate referirile e numit Hans, nu Jan, cred că avem temeiuri să-l considerăm de origine germană. Jurnalul lui Rombout de Doppere, notar la biserica Sf. Donatian din Bruges, conţine la anul 1494 următoarea însemnare: *Die XI augusti, Brugis obiit magister Johannes Memmelinc, quem predicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totius tunc orbis christiani. Oriundus erat Mogunciaco (Mainz), sepultus Bru-*

*gis ad aegidii** Deoarece există un sat Mömlingen în regiunea Mainz, putem presupune că artistul (sau cel puţin familia sa) se trăgea de acolo [1].

Pentru a stabili anul naşterii sale nu dispunem decît de vaga indicaţie furnizată de un autoportret pe care l-a pictat probabil în 1468. Este de presupus că altarul lucrat de Memling pentru englezul John Donne (acum în posesia ducelui de Devonshire, la Chatsworth) [2] datează din 1468, cînd s-a celebrat la Bruges nunta lui Carol Temerarul cu Margareta de York, cu care prilej au venit în oraş englezi de vază din cercurile apropiate curţii, şi sînt sigur că omul stînd retras în spatele stîlpului din aripa stîngă a tripticului, lîngă sfîntul său protector Ioan Botezătorul, este Memling însuşi. Observînd că artistul arată cam de treizeci şi cinci de ani, putem deduce că s-a născut prin 1433, deşi faptul este destul de incert. N-avem însă alte căi mai sigure de a-i stabili anul naşterii.

110-111

Singurele noastre informaţii despre viaţa maestrului înainte de venirea la Bruges, unde şi-a început activitatea susţinută, prolifică şi bine remunerată, le putem deduce din stilul său. La temelia artei lui Memling stă arta lui Rogier. Rogier a fost dascălul lui Memling. Acest lucru e cert în măsura în care o astfel de relaţie poate fi stabilită cert pe baza criticii de stil [3]. Rogier s-a stins la Bruxelles în 1464, iar în 1466 Memling este menţionat prima dată în Bruges [4]. Următoarea noastră supoziţie este că, înainte de a pleca la Bruges, Memling a lucrat cîtva timp la Bruxelles, în atelierul principalului artist de acolo. Presupunerea e însă şubrezită de faptul că între 1470 şi 1490

* În ziua de 11 august s-a săvîrşit la Bruges maestrul Johannes Memmelinc, care a fost un foarte iscusit şi un excelent pictor al întregii lumi creştine din vremea sa. Era născut la Mainz şi a fost înmormîntat la Bruges, la biserica Sf. Aegidius. *(În limba latină în original)* (n. tr.).

arta din Bruges în ansamblu se afla sub imperiul lui Rogier şi că tradiţia eyckiană, care nu influenţase vizibil stilul lui Memling, era împinsă acolo pe planul al doilea.

Există unele legături între picturile lui Rogier şi cele ale lui Memling. Memling a adoptat cîteva dintre compoziţiile lui Rogier.

Cei doi artişti nu sînt asemănători temperamental. Fără îndoială, nu erau spirite înrudite. Dependenţa lui Memling se explică foarte uşor şi firesc prin autoritatea maestrului şi prin comunitatea de atelier.

După cîte putem vedea, Memling a cunoscut şi utilizat altarul *Columba*, pe vremea aceea aflat la Köln (în prezent la München) — atît panoul central cu *Închinarea magilor* cît şi voletul drept cu *Întîmpinarea Domnului;* mai mult, cunoştea altarul Middelburg (Berlin) — din care a împrumutat cel puţin motivul draperiei Fecioarei — ca şi pe cel din Beaune. *Răstignirea* sa (Vicenza) a fost preluată de la maestrul din Bruxelles, dar în cazul acesta nu putem stabili modelul, deoarece Rogier a repetat subiectul frecvent, cu mici modificări. Aceste legături sînt uşor explicabile prin presupunerea că Memling a lucrat un răstimp în atelierul lui Rogier ; fără o asemenea presupunere ele devin dificile. În atelierul maestrului, tînărul artist a putut foarte bine să copieze eboşele unor picturi de altar care demult fuseseră luate din atelier. De fapt, dacă vrem să definim această relaţie în termeni mai precişi, nu ne putem mărgini exclusiv la observaţii de stil. Într-un inventar al comorilor de artă ale Margaretei de Austria, alcătuit în 1516, găsim următoarea înregistrare : *Ung petit tableaul d'ung dieu de pityé estant ès bras de Nostre-Dame ; ayant deux feulletz, dans chacun desquelz y a ung ange es dessus lesdits feulletz y a une annunciade de blanc et*

58

59

62

de noir. Fait, le tableaul, de la main de Rogier, et lesdits feulletz, de cele de maistre Hans.*

Dacă e să dăm crezare acestei însemnări, atunci tripticul a fost pictat în atelierul lui Rogier, cu colaborarea lui Memling.

Nu există, lucrat de Rogier, nici un alt tablou asemănător celui de mai sus (micul panou
108 central, *Hristos după Patimi în braţele Fecioarei),* dar există unul datorat lui Memling. Două panouri, unul la Granada şi celălalt (datat 1475) într-o colecţie particulară din Franţa[5], sînt conforme cu această descriere. Avînd în vedere cele două picturi de Memling am putea conchide că inventarul din 1516 greşeşte, că nu numai cei doi voleţi, dar şi panoul central se datorează lui Memling, fiind identic celui din Franţa. Putem pe de altă parte, şi ou mai mult temei, să dăm crezare inventarului. să socotim pierdut panoul lui Rogier şi să-l reconstituim după picturile lui Memling.

În micul altar Sforza de la galeria din Bruxelles, recent atribuită lui Bugati — un pictor italian care a studiat cu Rogier — au fost detectate caractere memlingiene în stilul de atelier strict rogerian. Consider improbabil ca Bugati să-şi fi abandonat complet stilul naţional. El nici măcar nu poate fi privit ca autor. Pe de altă parte, e posibil ca Memling să se fi aflat în atelierul lui Rogier atunci cînd se lucra tripticul pentru ducele milanez.

Trebuie să ne intensificăm cercetările pentru a găsi opere datate (sau cel puţin databile) din prima perioadă a lui Memling. Din nefericire cele cîteva date înscrise pe tablouri nu trec dincolo de anul 1475.

112 Pictura de altar Floreins de la spitalul din Bruges datează din 1479. *Hristos după Patimi,* o replică a panoului din Granada (aflată într-o

---

* Un mic tablou al unui Dumnezeu al milei aflat în braţele Fecioarei ; avînd două canaturi, fiecare din ele cuprinzînd un înger, iar deasupra acestor canaturi se găseşte o călugăriţă în alb şi negru. Tabloul este lucrat de mîna lui Rogier, iar canaturile de cea a maestrului Hans. *(In limba franceză în original)* (n. tr.).

colecție particulară franceză[6]) este datată — corect cred eu — 1475. Piesa de altar din Danzig a fost lucrată înainte de 1473. Pictată — așa cum a demonstrat A. Warburg — pentru Jacopo Tani, ea urma să fie trimisă pe mare de la Bruges la Florența, dar a fost capturată în 1473 de locuitorii Danzigului. Înseamnă, deci, că avem o limită finală în timp. Cred, totuși, că un raționament simplu ne poate ajuta să datăm piesa chiar și mai precis. Dacă donatorul florentin a trimis-o pe mare spre Florența în 1473, aceasta înseamnă că de la bun început era menită să fie montată la Florența și nu apare probabil să fi rămas mulți ani la Bruges înainte de expediere, ceea ce ne îndreptățește s-o datăm cu puțin înainte sau în jur de 1470.

Alte două lucrări recunoscute ale artistului ne duc și mai mult în urmă. 1468 este probabil data corectă a portretului din Anvers al lui Forzore Spinelli, un gravor de medalii aflat în acel an în serviciul lui Carol Temerarul[7]. *120*

Tot din 1468 datează și tripticul cu *Fecioara și sfintele* (aparținînd ducelui de Devonshire[8]), care a fost donat de englezul John Donne. Am expus deja argumentele în favoarea acestei datări. La drept vorbind însă, indicații despre lucrări anterioare nu avem. În 1468 stilul lui Memling era deplin format, iar artistul se găsea în al patrulea deceniu de viață. *110*

Prin natura sa Memling este un interpret sigur de sine al ambianțelor calme, mai ales în portrete sau atunci cînd o înfățișează pe Fecioară înconjurată de sfinte. În asemenea situații el ne apare, comparativ vorbind, ca independent. Constatarea se aplică deja tripticului Devonshire, al cărui stil timpuriu e trădat îndeosebi de tratarea anemică și lipsită de strălucire. Acolo însă unde e nevoie de forță dramatică, de mișcare viguroasă, de o compoziție complexă sau o imaginație mai bogată, artistul rămîne îndatorat lui Rogier, revine la amintirile zilelor de ucenicie. Observăm astfel, nu fără o anumită surpriză, că Hristos din *Judecata de apoi,*

adică figura centrală a altarului de la Danzig, este o copie penibil de exactă a personajului lui Rogier din altarul de la Beaune.

În relaţia cu Memling, Hugo van der Goes este mai curînd un rival contemporan decît un dascăl. Hugo se afla la Bruges în 1468, cu prilejul nunţii lui Carol Temerarul, pentru care a lucrat decoraţia picturală. Se poate ca în acea vreme să fi intrat în contact cu Tommaso Portinari, care locuia la Bruges. Clientul italian al pictorului din Gand, care i-a comandat altarul din Florenţa, era totodată clientul lui Memling. Avem trei portrete ale lui Portinari pictate de Memling (cel din colecţia Altmann, aflat acum
104 la Metropolitan Museum din New York, por-
113 tretul donatorului din panoul Patimilor de la Torino şi portretul din altarul de la Danzig, unde Tommaso este înfăţişat sub chipul bărbatului de pe balanţa Sfîntului Mihail).

Memling a pictat un diptic în care o serie
106- de busturi reprezentînd *Coborîrea de pe cruce*
104 acoperă ambele părţi ale piesei (aflate la Capilla Real din Granada). O copie sau replică de atelier a părţii din dreapta, cu *Femeia jelind şi Sfîntul Ioan*, poate fi văzută la Pinacoteca din München. Dispunerea originală a scenei reiese dintr-o slabă imitaţie de la Genova, unde un meşteşugar stîngaci a transformat diptioul în triptic, adăugînd figuri de donatori.

Într-o colecţie particulară din Petersburg am găsit o replică a jumătăţii stîngi[9], făcută de însuşi Memling şi înfăţişînd trupul lui Hristos susţinut de trei bărbaţi. Din păcate, pictura nu este în perfectă stare. Ea prezintă o uşoară variaţie compoziţională care se apropie mai mult de copia genoveză decît versiunea din Granada. Firesţe, şi panoul din Petersburg are în dreapta grupul de femei jelind.

Compoziţia de mare concentrare dramatică a acestui dublu panou nu se armonizează cu maniera lui Memling. Se întîmplă că există în galeria din Berlin o pictură pe pînză, aparent fragmentară, care ne aminteşte de Goes prin tratarea formală — un grup de *Femei jelind*

care corespunde în esență aripii drepte a dipticului lui Memling. Mulțumită fericitei idei a Gretei Ring putem acum întregi fragmentul de la Berlin cu o *Coborîre de pe cruce* în maniera lui Goes, replici ale căreia au fost găsite la Altenburg și la palatul Bargello din Florența [10].

Legătura dintre compozițiile lui Goes și cele ale lui Memling este evidentă și sîntem siguri că maestrul din Gand e cel care a dat. Această legătură poate fi socotită o scurtă întîlnire, un simplu episod.

Studiind compozițiile lui Memling găsim uneori motive care par să provină din atelierul lui Rogier, dar care nu pot fi identificate în picturile pe care le avem. În grupurile de dramatism dinamic maestrul din Bruges folosește unele motive în mod inconsecvent și cu toate indiciile derivării. În panoul central al altarului (ai cărei voleți au ars) din colecția von Kaufmann [11], brațul stîng al lui Hristos nu este convingător, nu este condiționat de poziția sa. Dacă admitem existența unui model în care Madona, mai apropiat și mai afectuos reunită cu Hristos mort, l-a prins pe sub brațul lui stîng, îmbrățișîndu-i trupul, atunci vom putea înțelege poziția brațului. Acest caz ne arată felul în care Memling a schimbat severitatea formelor lui Rogier în concordanță cu maniera sa calmă, cumpătată, chiar dacă acest lucru îl expunea primejdiei unor jumătăți de măsură.

Deși Memling a adoptat unele motive tematice și compoziționale, chiar dacă nu corespundeau întotdeauna manierei lui, forma a rămas mereu inspirată de propria-i sensibilitate și condusă de un permanent și netulburat simț al grației și măsurii. Intuim o dezvoltare lentă, nestînjenită și organică a stilului său formal — lucru pe care îl putem demonstra, deși nu fără dificultăți. Atitudinea lui Memling față de natură nu este cea a unui îndrăgostit pătimaș. Artistul nu se lasă în voia naturii, dar nici n-o tiranizează. El o observă, absoarbe anumite elemente — nu mai mult decît Rogier — și o modelează cu o mînă blîndă dar nesovăitoare.

Schematismul limbajului său formal, dacă într-adevăr există, este foarte discret. Anumite caracteristici constante, cum ar fi redarea texturii pielii de pe mîini cu ajutorul unor linii fine şi paralele de lumină trasate în unghi drept cu direcţia degetelor, se adaptează lesne întregului.

Orice încercare de a ne formula impresiile despre stilul compoziţional al lui Memling duce la definiţii negative. Dar tocmai această lipsă de calităţi frapante este specifică naturii artistului. Portretele lui Memling, care ni s-au păstrat în număr excepţional de mare, par să fi fost pe placul contemporanilor săi, mai ales al italienilor stabiliţi la Brueges. Memling era evident portretistul preferat al cercurilor de negustori bogaţi ; avea ceva din calităţile pe care Van Dyck şi Gainsborough, ca şi portretiştii de societate ai tuturor timpurilor, le-au folosit pentru a-şi spori succesul. Nu că arta sa ar fi fost cumva influenţată de intenţia de a-şi flata clienţii, dar simţul său formal şi intelectual nativ atenua tot ce era neplăcut şi crea pretutindeni o asemănare agreabilă în care strecura o parte din propria sa fire pură şi senină.

O cercetare temeinică ne dezvăluie că portretele sale sînt mai individualizate decît am bănui la prima vedere. Descrierea atentă şi edificatoare a caracterului nu e ostentativă, iar obişnuinţa şi practica profesională a portretistului acoperă figurile cu un văl de uniformitate. Liniile principale sînt alese şi definite cu o artă pură, subtilă şi flexibilă. Jocul întîmplător al luminii este eliminat, contrastele bruşte şi izbitoare sînt evitate. Prin mînuirea chibzuită a liniei (mai degrabă decît prin umbre puternice) artistul obţine o proiecţie a formei blîndă, lentă, plină şi uniformă. Părul, care în general încadrează capul cu bogăţia lui, este minuţios prezentat în textura lui materială. Mai ales lîngă margini, în exterior şi în interior, pe frunte şi pe timple, structura

lui liberă şi în bucle este bogat şi amănunţit redată în şuviţe sinuoase şi fire răzleţe.

Credinţa lui Memling este deplină, de o seninătate convinsă, fără urmă de fanatism, melancolie sau sentimentalitate, fără simţăminte de vinovăţie, fără îndoieli, dorinţe sau ambiţii irezistibile. Privirea sa senină nu pătrunde niciodată în adîncul întunecat unde se dezlănţuie patimile primitive. *Martiriile* sale par să exprime mai multă fericire decît durere, iar călăii *114, 115*
îşi văd de treabă fără răutate, ba chiar fără un entuziasm real.

Dintre neerlandezii celebri ai veacului al XV-lea Memling este cel mai puţin îndreptăţit la titlul de inovator sau promotor pe tărîmul artei. Nici imaginaţia, nici puterea de observaţie nu îl poartă înainte, ca pe Goes sau Geertgen, pe drumul larg al picturii, sau măcar pe căile ei lăturalnice. În comparaţie cu maeştrii mai vechi el este un imitator, iar picturile lui par şterse în coloritul lor calm şi opac.

Dacă l-a întrecut în popularitate chiar şi pe van Eyck, această preferinţă nedreaptă se datoreşte unei epoci caracterizată printr-o jalnică lipsă de înţelegere a artei neerlandeze timpurii. În acea vreme, cînd arta secolului al XV-lea în general, şi arta neerlandeză în special, era privită ca abătîndu-se de la normele frumosului, Memling a fost primul neerlandez care a depăşit bariera prejudecăţii estetice. Astăzi, cînd folosim alte criterii, poziţia lui Memling în înşiruirea istorică s-a modificat. Dar, mai presus de orice schimbare a gusturilor, natura lui atractivă şi armonioasă va continua totdeauna să-i cîştige prieteni.

NOTE

1. Dintr-o înscriere în Registrul cetăţenilor din Bruges, publicată de R. A. Parmentier *(Indices op de Brugsche Poorterboeken*, Bruges, 1938, I, pag. XXXVI), ştim acum că Memling s-a născut la Seligenstadt, o localitate din regiunea Mainz, şi a devenit cetăţean al oraşului Bruges la 30 ianuarie 1465.

2. În prezent la National Gallery, Londra.
3. Pentru părerile ulterioare ale lui Friedländer în această privință vezi lucrarea sa *Memling* (Amsterdam, 1949), în care prezintă noi probe despre relația dintre cei doi artiști.
4. Vezi nota 1.
5. Versiunea din Franța se află acum la National Gallery of Victoria, Melbourne.
6. Acum la Melbourne, vezi nota precedentă.
7. Identificarea cu Forzore Spinelli a fost infirmată de G. Hulin de Loo (în *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag, 1927*, pag. 103 și urm.), care considera că modelul a fost probabil gravorul de medalii Giovanni Candida. Friedländer însuși (*Die Altniederländische Malerei*, VI, 1928, pag. 42) a subliniat că portretul îl reprezintă pe un numismat și nu pe un gravor de medalii.
8. Acum la National Gallery, Londra.
9. Acum în colecția D. Sickels, New York. Un panou cu *Femei jelind*, aflat la muzeul din São Paulo (Brazilia), este probabil aripa dreaptă a acestui diptic.
10. Pînza de la Berlin este acum recunoscută de Friedländer ca fiind un original de Hugo van der Goes (vezi *Die Altniederländische Malerei*, IV, 1926, pag. 39). Cealaltă parte a pînzei originale, cu *Coborîrea de pe cruce*, a fost descoperită într-o colecție particulară din Paris și publicată de Friedländer în *Oud-Holland*, LXV, 1950, pag. 150 și urm.
11. Panoul central, aparținînd ulterior colecției van Beuningen din Vierhouten, a fost achiziționat în 1958 de Museum Boymans-van Beuningen din Rotterdam. Voleții deteriorați se aflau în 1957 într-o colecție particulară din Bruges.

GERARD DAVID

Gerard David, rămas primul pictor din Bruges după moartea lui Memling, a fost redescoperit în cursul unor cercetări recente. Secole întregi David a fost dat uitării. Carel van Mander spune doar atît: „Pe vremuri a existat un anume Gerard din Bruges, despre care ştim doar că Pieter Pourbus îl lăuda mult ca un pictor excelent." „Descoperirea" acestui pictor este un frumos exemplu de colaborare fructuoasă între critica de stil şi cercetarea documentară, care au acţionat independent dar au bătut la unison. Probele documentare le datorăm aproape exclusiv lui James Weale, care a publicat, începînd din 1863, materiale extrase din arhivele oraşului Bruges. Analiza stilistică o datorăm altor specialişti. În sfîrşit, în cartea sa publicată la München în 1905, von Bodenhausen a combinat aceste rezultate cu discernămînt critic şi cu mult succes. Opera artistului cuprinde acum mai bine de cincizeci de lucrări.

1460 (aprox.) Se naşte la Oudewater, în sudul Olandei, Gerard, fiul lui Jan David. Autoportretul său a fost descoperit în panoul din Rouen, pictat în 1509. Se prezintă ca un om de circa cincizeci de ani, ceea ce ne dă un indiciu cu privire la data naşterii. *127*

1483 Numele său este menţionat pentru prima oară la Bruges.

1484 La 14 ianuarie devine maestru în Corporaţia Sf. Luca din Bruges.

1488—98 Comenzi pentru oraşul Bruges.

1488—1501 Funcţii onorifice în corporaţie.

1496 Se căsătoreşte cu Cornelia Cnoop, fiica unui giuvaergiu de vază.

1509 Panoul de altar pentru Mănăstirea Carmelitelor, aflat acum la muzeul din Rouen.

1515 Vizitează Anversul (există o notă despre un oarecare Gerard din Bruges, în general identificat cu David).

1523 Se stinge din viaţă la 13 august.

Perioada timpurie şi cea tîrzie sînt problematice. Compoziţiile lui David au fost masiv copiate la Bruges. I-a trebuit mult timp artei neinventive a acestui oraş ca să renunţe la tipurile create de el. Printre imitatorii lui David — a cărui influenţă asupra miniaturiştilor din Bruges a fost imensă — se numără acel pictor pe care nu demult îl numeam Mostaert, iar acum îl numim Adriaen Ysenbrandt, ca şi Ambrosius Benson. Activitatea lui David se revarsă în cea a discipolilor săi şi este dificil să trasăm linia de graniţă.

Nu mai puţin greu este pentru criticul de artă să încerce a urmări dezvoltarea stilului lui David, originile lui şi legătura cu tradiţia olandeză. Ce a adus cu el David la venirea în oraşul lui Jan van Eyck şi Memling?

Patru lucrări majore recunoscute ne dau o idee generală despre capacitatea, temperamentul şi sensibilitatea artistului. Ele datează din perioada sa mijlocie (între 1498 şi 1509).

126 1. Cele două panouri de judecată cu *Verdictul lui Cambise* şi *Jupuirea lui Sisamnes*, pictate pentru primăria din Bruges şi aflate acum la Muzeul comunal. Primul panou datează din 1498. Chiar în anul acela David a fost plătit pentru un tablou pictat pentru camera juraţilor.

125 2. *Canonicul Bernardino de Salviatis şi trei sfinţi* (în prezent la National Gallery, Londra),

pictat probabil pentru biserica Sf. Donatian din Bruges curînd după anul 1501.

3. Piesa de altar cu *Botezul Domnului*, do- *131*
nată de Jan de Trompes, care este înfăţişat pe voleţi cu cele două soţii ale sale (în prezent la Muzeul comunal din Bruges). Deoarece prima soţie, Elisabeth van der Meersch, apare în locul obişnuit, pe un volet interior, piesa a fost comandată probabil înaintea morţii ei (1502). În cazul acesta voletul exterior pe care este înfăţişată — într-un loc neobişnuit — cea de-a doua soţie ou fiica ei de patru ani trebuie să fi fost adăugat prin 1508.

4. *Fecioara înconjurată de sfinte* (în prezent *127*
la muzeul din Rouen), pictat pentru mănăstirea carmelită Sion de lîngă Bruges şi donat de pictor, al cărui autoportret se vede la extremitatea stîngă. Data 1509 este confirmată documentar.

Acestora le putem adăuga o lungă serie de lucrări înrudite stilistic, pictate în stilul matur al lui David.

Cînd este vorba numai de gruparea unor femei sfinte şi cucernice, compoziţiile lui David lasă o impresie de gravitate monotonă. Nici un gest pripit sau profan nu tulbură atitudinea solemnă a acestor femei şi fecioare bine făcute dar cochete, la care spiritul şi trupul, forma şi privirea sînt concepute şi organizate în mod asemănător. Splendoarea somptuoasă, mîinile frumos modelate, cu gesturile lor solemne, stofele grele cu motive de draperie simple şi puţine, claritatea simetrică a grupurilor, gravitatea şi concentrarea calmă — totul sugerează o ceremonie religioasă şi obişnuinţa cu ritualul bisericesc. Deşi linia tihnită a contururilor şi modelarea formelor dau multor obiecte un aer de izolare statuară, totul este reţinut, sever înfrînat. Compoziţiile sînt total lipsite de mobilitate. Tablourile cu *Judecata* ne dau măsura talentului lui David. Execuţia judecătorului vinovat este redată cu precizia pedantă a unei operaţii chirurgicale.

La Luvru există un triptic cu *Fecioara*, provenit din licitația Garriga, pe care l-am atribuit cu mulți ani în urmă lui Gerard David. Ideea s-a bucurat în general de o bună primire și a fost acceptată în cartea lui von Bodenhausen, deși la Luvru tabloul a rămas încă printre operele anonime [1]. Donatorul este Jan de Sedano, pentru care, cu peste zece ani
128 mai tîrziu, David a pictat *Nunta de la Cana*, aflată tot la Luvru. În timp ce *Nunta* ne dezvăluie stilul cunoscut al lui David din perioada de deplină maturitate, stilul tripticului cu Fecioara, pe voleții căruia donatorul apare considerabil mai tînăr, este o ciudată combinație de gingășie, seninătate, reținere și inconsistență. Figurile stau drepte și se înalță ca niște pilaștri în concizia lor verticală. Preferința pentru modelarea unor forme sculpturale, statuare chiar, rămîne o caracteristică a artistului, dar facultatea perceptivă își pierde din suplețe și din acuitate. Vîrsta donatorului și, mai ales, data căsătoriei lui ne-ar fi oferit cel mai bun mijloc de a data lucrarea. În lipsa acestor elemente putem aprecia epoca după costumul donatoarei. Acest tip de bonetă pare să fi ieșit din uz după 1490. În plus, datarea este confirmată de efectul stilistic general.

În atitudinea Pruncului Hristos notăm o legătură cu vestita *Madonă Paele* a lui Jan van Eyck. Se cunosc două versiuni ale figurii Fecioarei din triptic, provenite din atelierul lui David, una la Darmstadt iar cealaltă în colecția Johnson din Philadelphia. Fapt destul de curios, de la aceste replici două fire, două fire diferite, duc spre van Eyck. La lucrarea din Darmstadt s-au adăugat îngeri muzicanți copiați după celebrii îngeri din altarul de la Gand, iar în replica din Philadelphia covorul este modelat exact după cel din *Madona Paele*. Motivul decorativ al copiilor nuzi ținînd ghirlande leagă tripticul Garriga de Memling. După cîte știu eu, Memling a folosit acest motiv de trei ori. David, lipsit de inventivitate

în asemenea privinţe, a utilizat acest motiv renascentist, poate primul de felul său în pictura neerlandeză, nu numai în tripticul cu Fecioara ci şi într-unul din panourile cu *Judecata* din 1498. În al doilea caz, pe care eu îl consider ulterior, el a plasat aceşti copii mai bine şi mai sigur pe o consolă. La Memling, ca şi la David în prima folosire a motivului, copiii sînt fixaţi neconfortabil pe o arcadă.

O legătură cu Rogier van der Weyden apare în bustul Madonei care alăptează (aparţinînd d-lui Traumann din Madrid [2]). Judecînd după stil, aceasta e o frumoasă lucrare pictată de David pe la 1495. Compoziţia, totuşi, nu este a lui. Se cunosc aproape o duzină de replici ale acestei compoziţii, unele mai slabe, altele mai arhaice decît versiunea lui David. Cîteva dintre ele sînt vădit copiate după Rogier, care pare să fi creat forma tip, deşi originalul său s-a pierdut probabil. Urme ale manierei sale pot totuşi fi simţite chiar şi în opera lui David — cu excepţia peisajului, care este pur davidian. Într-un articol scris pentru *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* din 1906, precum şi în altul anterior, publicat în acelaşi periodic, am subliniat o relaţie şi mai interesantă între David şi Hugo van der Goes.

Există la Pinacoteca din München o *Închinare a magilor* — un tablou desfăşurat orizontal, cu numeroase figuri în compoziţie — care a provocat multe speculaţii. Pentru cei ce s-au concentrat asupra detaliilor individuale, cum ar fi mîinile magului celui mai bătrîn, paternitatea lui David părea indiscutabilă. Experţi de talia lui Scheibler au considerat mult timp acest panou drept o pictură de David. Pe de altă parte, toţi specialiştii au admis că mişcarea este prea alertă, iar compoziţia străină lui David — prea complicată, prea dramatică şi prea bogată ca invenţie. Întîmplarea face ca la Kaiser-Friedrich Museum din Berlin să se afle o versiune mult mai slabă a aproape aceleiaşi compoziţii, iar această copie berlineză prezintă atît de clar, deşi uşor deformate, caracterele picturii lui

Goes încît ne dă următoarea soluţie a enigmei : David a copiat panoul din München după o lucrare, acum pierdută, a maestrului din Gand. În treacăt fie spus, capul Fecioarei a fost degradat de un restaurator. Aceste dovezi ne completează imaginea despre arta lui David. Observăm o notă de dependenţă. Vedem că artistul din Bruges a copiat, vedem pe cine a copiat şi cum a copiat. Şi, implicit, stilul lui personal ne apare mai clar.

Spre deosebire de contemporanul şi compatriotul său Geertgen din Haarlem, David a plecat de timpuriu de acasă şi a reuşit, la Bruges, să se încadreze în marea tradiţie. Ceea ce a pierdut din originalitate, prin strădania sa eclectică, a cîştigat în cultură şi înţelegere. Convenţionalismul picturii bisericeşti i-a oferit un cadru pentru a-şi dezvolta cu succes talentul, care de la început părea a avea un mai mic potenţial de progres decît cel al lui Geertgen.

Cu greu am putea găsi o altă pictură religioasă timpurie din Ţările de Jos care să aibă armonia sonoră, gravitatea şi structura fermă
132 a lucrării lui David *Fecioara cu trei sfinte şi un donator* de la National Gallery din Londra (anterior în colecţia Lyne Stephens).

Compoziţia, simplă, este relativ dezlînată, neînchegată simetric, dar spaţiul este clar articulat. Aspectul orizontal al pardoselii oferă o bază solidă pentru figurile bogate şi plastice care se înalţă nestingherite în spaţiu. Liniile draperiilor sînt măreţe, maiestuoase. Ansamblul este unificat de aceeaşi expresie aproape tristă. Două mîini, într-un racursi măiestrit, una întinsă spre înăuntru, cealaltă spre înainte, măresc efectul spaţial. În execuţia de detaliu David atingea aproape nivelul calitativ al lui Jan van Eyck. Tipice pentru capetele lui cam obosite, dar atît de fin individualizate, sînt bărbiile joase dar ferme şi proeminente, ochii oblici, frunţile înalte şi largi. Se recunoaşte că acest panou este un punct culminant, poate chiar o excepţie, în

privința unității de iluminare, a coloritului cald și a clarobscurului bine dezvoltat. În general picturile lui David par mai sobre, cu o tonalitate mai rece, iar compoziția, cu capetele aduse la aceeași înălțime, prea clară și prea regulată.

David n-a fost un inovator convins ci, mai degrabă, un păstrător al tradiției, reprezentînd ultimele momente ale artei veacului al XV-lea în conservatorul oraș Bruges, pe cînd la Anvers, un port în plină ascensiune, Quentin Massys, probabil contemporanul său, practica arta diferit orientată a epocii celei noi.

NOTE

1. Acum este catalogată sub numele lui Gerard David.
2. Acum la Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

GEERTGEN TOT SINT JANS

Aproape toată pictura de altar timpurie din Olanda a fost distrusă astfel că, pe cît putem aprecia cu cunoştinţele noastre limitate, Geertgen tot Sint Jans devine reprezentantul secolului al XV-lea. El a lucrat la Haarlem şi nu pare să fi ieşit vreodată din Olanda, dar n-a rămas cu totul neinfluenţat de pictura oraşelor flamande [1]. Originalitatea sa foarte reală trebuie privită în primul rînd ca o calitate proprie şi apoi, cu oarecare prudenţă, ca una naţională olandeză. Deşi descoperirea
86 unui tablou de Ouwater, *Învierea lui Lazăr* (Berlin), n-a dat din păcate şi alte roade, pe baza principalelor lucrări recunoscute ale ar-
137- tistului — picturile din Viena care formau
138 faţa şi dosul unui volet clar descris de van Mander — s-a putut alcătui o considerabilă operă a sa ca şi o imagine multilaterală a personalităţii sale.

Avem două *Madone,* una neobişnuit de mare (Kaiser-Friedrich Museum, Berlin), cealaltă neobişnuit de mică (Biblioteca Ambrosiana, Milano), nu mai puţin de trei *Închinări ale magilor* (Amsterdam, Praga şi o colecţie particulară din Olanda) [2], fermecătorul diptic
136 din Braunschweig [3], *Învierea lui Lazăr* de la
142 Luvru, *Sfîntul Ioan în pustie* (Berlin), reprezentarea simbolică a *Sfintei familii* (Amsterdam), problematica *Vedere a unei biserici* (Ha-

arlem) — care nu ne duce nicăieri —, *Hristos după Patimi* de la Utrecht, scena nocturnă a *Naşterii Domnului* din colecţia v. Onnes (Olanda) [4] şi, în sfirşit, un portret nu deplin recunoscut, pe vremuri aflat în colecţia Leuchtenberg din Petersburg (*Trésors d'art en Russie*, 1904) [5], care o reprezintă pe cea de-a doua soţie a ducelui de Cleve. Aceste treisprezece lucrări au fost pictate cam în aceeaşi epocă. Deşi van Mander greşeşte poate atunci cînd îi dă artistului numai douăzeci şi opt de ani, se pare totuşi că, într-adevăr, Geertgen a murit tînăr. Nici una dintre picturile de mai sus n-a fost probabil lucrată cu mult înainte sau după 1490. Deosebirile dintre verigile acestui lanţ, oricît de mari ar părea ele, pot fi parţial explicate prin influenţa subiectului, starea picturilor şi dimensiunile lor. *143* *139*

După Hugo van der Goes, Geertgen este al doilea mare pictor neerlandez din veacul al XV-lea sub raportul originalităţii şi creativităţii. Dificultatea majoră în evaluarea operei lui provine din faptul că nu este prea simplu să facem abstracţie de tot ceea ce a urmat după el. Geertgen s-a născut probabil în acelaşi timp cu Gerard David — 1465 — şi a murit probabil în acelaşi timp cu Memling — 1495. Reacţia noastră imediată la panourile din Viena — un sentiment de entuziasm în faţa îndrăznelii lor conştiente — este sporită, şi nu slăbită, de un studiu mai intens al celorlalte lucrări ale artistului, care ne dezvăluie supleţea cu care perceperea naturii era întotdeauna adaptată la el sarcinii ce-i stătea în faţă.

În *Jelirea lui Hristos* de la Viena, figurile *138*
îndurerate şi trupul lui Hristos, în dispunerea lor plastică şi spaţială, sînt armonizate fără şovăire cu suprafaţa aparent orizontală a terenului. Există iluzia unei mărimi volumice astfel gradată încît să corespundă adîncimii, care convinge la orice distanţă de ochiul privitorului. Mijlocul artistic fără de care acest efect n-ar fi fost niciodată obţinut rezidă în con-

trastul deosebit de net al luminilor și umbrelor la figurile din primul plan — un contrast studiat în atelier, nu în natură. Antiteza valorilor de lumină devine mai puțin categorică pe măsură ce scad dimensiunile lucrării. Panourilor mici le lipsește tensiunea, le lipsesc rotunjimea preaplină sau fațetarea prismatică, cutele adînci și crestăturile caracteristice formelor de prim plan din marile panouri vieneze.

Peisajul surprinde prin verdele blînd și suculent al vegetației. Pentru a sesiza importanța realizării lui Geertgen este de ajuns să ne amintim locul peisajului în cadrul general al picturii neerlandeze timpurii. Decorul peisagistic este reprezentat într-o relație naturală cu figurile. Elemente profund discrepante aiurea, par aici contopite într-o unitate organică. Nu putem ignora peisajul fără a păgubi sensul și esența întregului. Procedeul primitiv al celor „trei planuri" a fost abandonat. Contemporanii lui Geertgen creează iluzia adîncimii prin mase — butaforie, șiruri de coline sau copaci — paralele cu planul picturii, numai fundalurile fiind bogat dezvoltate ; ei sugerează distanța în peisaj prin expedientul unei divizări a cărei ineficacitate se trădează în general în planul al doilea. În tablourile lui Geertgen planurile trec pe nesimțite unul într-altul. Peisajele lui se desfășoară luxuriant în planul intermediar. Artistul realizează iluzia distanței fără a recurge la „panoramă", la priveliștea îndepărtată, la orizontul larg. Vegetația ambiantă preia funcția arhitecturii, cu un aport nu mai puțin însemnat decît cel al figurilor la crearea efectului general. Lirismul lui Geertgen stă în mare măsură în peisajele lui.

Ne place să credem că o cauză profundă a acestei bogate reprezentări a peisajului poate fi găsită la Haarlem, orașul unde a lucrat Ruysdael, și ne grăbim să apelăm la pasajul din van Mander : „Despre cei dintîi pictori se spune cu siguranță că la Haarlem a apărut pe vremuri felul cel mai bun și mai vechi de reprezentare a peisajului".

Tot așa cum modelează, cu o fermitate stăruitoare, figuri ce se înalță nestingherit în spațiu și stau bine înfipte cu călciiele în pămînt, Geertgen evită ieșindurile pronunțate și, la fel ca un sculptor în piatră, leagă masele corporale între ele prin contururi austere, pure, uneori aproape matematice. Profilurile sale sînt șterse, ochii lipsiți de profunzime, nasurile par scurte, ușor arcuite, oîrne. Observația concretă îl determină pe artist să introducă fără ezitare motive de gen, chiar burlești, și să dea sacrului și profanului aceeași soliditate pămîntească. Departe de afectare și sentimentalism, el urmărește expresia, cu o obiectivitate naivă, pînă la limita comicului. Compoziția sa nu este picturală, în sensul că nu e nici pe departe decorație de suprafață, ea nu ascunde și nu estompează forma, și nu este plastică în măsura în care limitele nu sînt nicăieri ferm trasate. Lumina nu este niciodată factorul predominant, ci mai degrabă unul subsidiar, ca și, dealtfel, culoarea — uneori de o armonie rafinată, alteori de o magnifică strălucire, dar întotdeauna subordonată întregului. Geertgen n-a tins spre clarobscur în felul pictorilor olandezi de după el ci, cu o exactă și consecventă observație a condițiilor de lumină, a umbrelor interioare și proiectate, a pus temelia pe care să se poată înălța arta picturală olandeză de mai tîrziu.

NOTE

1. Atrăgînd atenția asupra împrumuturilor lui Geertgen din *Închinarea* Monforte a lui Hugo van der Goes, Friedländer ulterior n-a mai exclus posibilitatea unei vizite a lui Geertgen la Gand *(Die Altniederländische Malerei,* V, 1927, pag. 18). Dacă, așa cum sugerează R. Koch (în *The Art Bulletin,* XXXIII, 1951, pag. 259), acel „Gheerkin de Hollandere" menționat ca ucenic în registrele corporației Sf. Ioan și Sf. Luca din Bruges în anii 1474—1475 este identic cu Geertgen tot Sint Jans, atunci artistul și-a petrecut probabil măcar o parte a anilor de ucenicie în Flandra.
2. Acum în colecția O. Reinhart, Winterthur.

3. Dipticul din Braunschweig este acum în general exclus din opera lui Geertgen. Într-un studiu detaliat despre Geertgen şi cercul său, Friedländer a acordat dipticul unui discipol al artistului, căruia i-a mai atribuit alte cîteva picturi *(Die Altniederländische Malerei*, VI, 1927, pag. 51 şi urm.). Pentru Maestrul Dipticului din Braunschweig vezi şi nota 4 sub Jan Mostaert.
4. Acum la National Gallery, Londra.
5. Două importante adaosuri la opera lui Geertgen publicate de Frieländer (în *Maandblad voor beeldende Kunsten*, XXV, 1949, pag. 187 şi XXVI, 1950, pag. 10) sînt *Fecioara cu pruncul* de la Museum Boymans-van Beuningen din Rotterdam şi *Închinarea magilor* de la muzeul din Cleveland. La acestea mai trebuie adăugat un *Sfîntul Ieronim* de la P. & N. de Boer Stichting (Amsterdam). Lucrarea de la Rotterdam a fost identificată ca parte a unui diptic al cărui al doilea volet, o *Răstignire cu Sfîntul Ieronim*, este la National Gallery of Scotland (Edinburgh), vezi I.Q. van Regteren Altena (în *Oud-Holland*, LXXXI, 1966, pag. 76 şi urm.). Dubiile sale cu privire la caracterul original al dipticului sînt evident justificate pentru panoul din Edinburgh.

HIERONYMUS BOSCH

Ce mai curînd decît *cum,* conţinutul mai curînd decît forma — iată problemele care-l captivează pe iubitorul de artă de la primul contact cu fenomenul Hieronymus Bosch, într-o asemenea măsură încît, în general vorbind, nu se mai face o distincţie netă între original pe de o parte şi diversele cópii şi imitaţii pe de alta. Lumea admiră invenţia, dar nu prea dă atenţie manierei de a desena şi picta. Singura încercare serioasă de a înţelege arta lui Bosch — articolul publicat de Dollmayr în 1898 * — a fost un mare succes ca ghid într-o lume de idei nefamiliară, dar un mare eşec în privinţa criticii de stil.

Orice altceva ar fi fost el, Bosch s-a dovedit un mare şi original artist ; spiritul şi materia formează o entitate în opera sa, iar în fantezia sa ideea şi imaginea se nasc simultan. Ca atare, studiul formei ne va ajuta tot atît de mult să pătrundem în lumea ideilor lui Bosch pe cît ne ajută înţelegerea concepţiei intelectuale a artistului să formulăm o critică de stil. N-am ajuns încă la acea deplorabilă perioadă caracterizată prin dualismul *unus invenit, alter fecit* **. Iar dacă harnicii gravori din veacul al

* În *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen,* Viena (n.a.).

** Unul a imaginat, altul a executat *(În limba latină în original)* (n. tr.).

XVI-lea au reprodus compozițiile lui Bosch, maestrul însuși n-a lucrat niciodată mecanic, ci numai creator.

În multe din lucrările ce ne-au rămas de la Bosch chiar și subiectele îi sînt specifice lui, ca, de pildă, abstrusele sale *Ispitiri*, sau alegoriile cu Lucrurile cele de pe urmă ; altele, comune sub aspectul temei, sînt reinterpretate și întrețesute cu motive originale și cu un mare tumult de idei.

Două metode ne stau la îndemînă pentru clarificarea manierei lui Bosch. Putem — așa cum au făcut-o Justi și Dollmayr în splendidele lor descrieri — să ne concentrăm asupra acelor reprezentări care prin conținut și execuție sînt specifice maestrului, sau să studiem modul în care Bosch atacă un subiect adesea tratat cu succes de contemporanii și conaționalii săi, de exemplu cunoscutul subiect al *Închinării magilor*. În acest fel ni se dezvăluie atitudinea lui Bosch față de convenții.

Subiectul *Bobotezei* nu era nici pe departe unul în stare să aducă fantezia maestrului la punctul de fierbere. Și totuși avem cel puțin trei versiuni lucrate cu propria sa mînă :

a) panoul din colecția Lippmann (acum la Metropolitan Museum din New York) ;

b) panoul provenit din licitația ducelui de
147 Ellenborough (acum în colecția Johnson din Philadelphia) ;

148-150 c) celebrul și frecvent copiatul triptic de la Muzeul Prado.

Constrîns de comandă, Bosch și-a înfrînt instinctele, mai ales în cazul piesei din Madrid, pe ai cărei voleți apar donatorul și donatoarea cu sfinții protectori. Cu atît mai întemeiat putem deci interpreta abaterile de la normă ca fiind impuse de firea artistului.

Nu cunoaștem cu exactitate biografia lui Bosch. Maestrul, care a murit în 1516, pare să se fi născut prin 1450. El se prezintă ca un om în vîrstă într-un portret gravat care, însă, nu trebuie privit ca document absolut sigur. Nu-

mele lui apare în acte la Hertogenbosch între 1493 [1] și 1512.

Orașul acesta, centrul activității maestrului, unde Bosch — după toate probabilitățile, și în ciuda numelui de „van Aken" [2] — s-a născut, se află pe teritoriul Olandei de azi, în Brabantul de nord, departe de Haarlem, centrul artistic propriu-zis al țării. Nu știm aproape nimic despre pictura practicată în această zonă și nu pare posibil să găsim o bază istorică pentru arta lui Bosch; pe de altă parte, tradiția pornită de la el este simțită mai mult la Anvers (deși se admite că acest oraș era un centru de atracție la începutul veacului al XVI-lea).

Dintre acei contemporani ai lui Bosch care ne sînt cunoscuți, așa-numitul Maestru al Fe- 133
cioarei între fecioare, pe care am încercat să-l localizez la Delft, se situează cel mai aproape de el, dar nu îndeajuns de aproape. Costumele din picturile lui ne vin oarecum în ajutor în ceea ce privește datarea. Tripticul de la Prado pare să fi fost pictat pe la 1490. Cite o *Închinare a magilor* ne-a rămas probabil de la fiecare artist care a lucrat între 1470 și 1500, astfel că avem un material abundent pentru studii comparative.

Punctul în care se plasează pictorul poate fi determinat de proporția figurilor față de suprafața tabloului. Făptura umană stă tot atît de departe de interesul lui Bosch cît și de ochiul lui. Greutatea ei, volumul și detaliile individuale îi sînt în sine indiferente și artistul nu face nici o încercare de a crea iluzia realității printr-un studiu amănunțit al modelelor. În compozițiile sale, figurile au valoare numai ca niște contururi expresive și ca verigi în lanțul narativ.

Oamenii stau ca niște accesorii în fața peisajului, de fapt nu înăuntrul spațiului acestuia, nu înconjurate de aer. Și totuși artistul a avut o viziune a acelei unități a figurilor și peisajului pe care o va realiza de-abia Pieter Bruegel. Peisajele ample dar topografic văzute ale

lui Bosch au un orizont foarte înalt şi par să fie privite dintr-un turn ; pe de altă parte, figurile au orizontul lor propriu, situat mult mai jos, sînt verticale şi văzute fără racursiuri. Dintr-o asemenea diviziune arhaică şi dublă perspectivă nu poate rezulta o bună iluzie a adîncimii. Şi, de fapt, accentul în picturile lui Bosch pare să fie pus pe decoraţia de suprafaţă, deşi în peisajele de fundal, lăţimea şi distanţa sînt atent exprimate ca linie şi culoare. Lipseşte însă un element vital pentru iluzia spaţiului : planul intermediar.

Conţinutul emoţional al *Închinării magilor*, adoraţia gravă şi umilă a Pruncului Hristos, este doar incidental în tratarea lui Bosch. În loc de a ţinti drept spre miezul temei, subiectul este plin de elemente îndrăzneţe şi pitoreşti extrase din legenda biblică. Puterea de observaţie a artistului, subordonată unei fantezii exuberante, se concentrează mai puţin asupra textului propriu-zis decît asupra ornamentelor marginale. Fecioara şi Pruncul Hristos nu fac nici o impresie asupra minţii noastre. Pe de altă parte, coliba dărăpănată, magul maur şi păstorii curioşi sînt motive pe care artistul le dezvoltă cu încîntare. Figurile de curte şi corul sînt vii şi convingătoare, dar protagoniştii par insipizi şi indiferenţi. Demnitatea şi sfinţenia se exprimă în forme frumos modelate, dar limbajul concis, fugitiv, nu ne trădează prea mult din personalitatea artistului şi pare ciudat de arhaic. Pe de altă parte, anomalia şi diformitatea îl îndeamnă pe Bosch la interpretări personale. El combină aversiunea sa pentru arhitectură, simetrie şi regularitate cu o atracţie diabolică pentru anarhia aparentă a formelor organice. Forma surprinzătoare îl interesează, cea normală îl lasă nepăsător.

Ca psiholog, Bosch este unilateral pînă la monomanie. Însăşi ideea Patimilor lui Hristos
155. evocă în mintea sa un asemenea dezmăţ de
157 batjocură şi răutate drăcească încît nu poate născoci destule monstruozităţi hidoase pentru a-şi vărsa ura şi disprețul asupra duşmanilor

Domnului, în timp ce suferința divină rămîne vagă sau chiar incertă.

Prin modul său de observare a naturii umane, Bosch este neîndoielnic un premergător al lui Pieter Bruegel, dar simțul realității este la el deviat, apăsat și bîntuit de vedenii, de excrescențe ale unei fantezii neomenești care deformează firescul.

Ca atîți alți mari artiști de origină germanică, Bosch posedă toate calitățile unui ilustrator. De fapt, după cîte știm, el n-a avut niciodată prilejul să lucreze ilustrații propriu-zise, dar pretutindeni în opera sa narațiunea depășește limitele picturii de panou și devine adesea neinteligibilă deoarece îi lipsește textul explicativ.

Bosch are de asemenea toate calitățile unui peisagist. Cîmpiile sale sterpe și largi au măreție și individualitate. Poate că Bosch este mai îndreptățit decît Patenier, care se specializase în peisaje, să fie inclus printre pionierii și inovatorii acestui domeniu.

Oricît de progresist ar fi însă maestrul prin independența intelectuală și inventivitatea robustă de care dă dovadă, limbajul său formal și maniera de a picta rămîn ale veacului al XV-lea. Studiind liniile concise și nete în ductul lor arhaic și claritatea glazurată a vopselei în strat subțire (la originalele bine conservate), putem deosebi lucrările lui Bosch de cele ale imitatorilor săi.

Primitiv chiar și printre contemporani, artistul compune ca un sculptor în relief sau ca un gravor de medalii ; figurile sale, văzute din profil, sînt slabe, aproape transparente ; totul este aplatizat pe suprafață. Lucrurile esențiale sînt redate prin siluete cu o decorație atractivă. Figurilor le lipsește ponderea ca de plumb cu care le încărcau artiștii neerlandezi din veacul al XV-lea printr-un intens studiu al naturii și o modelare grijulie. O linie curgătoare, precis dirijată, dă o calitate eterică picturilor lui Bosch.

Membre slăbănoage, bețe, crengi și trunchiuri de copac subțiri — iată ce îl atrage; forme cu margini ascuțite, țepoase, asemănătoare cactușilor, insuflă o viață stranie suprafeței. Puncte și linii trasate sacadat, sidefii sau atriate, de preferință deschise pe o suprafață închisă, dau o senzație de furnicătură. Coloritul calm, armonios, transparent și cu luciu opalin, mai ales în porțiunile deschise, contribuie mai mult la farmecul decorativ decît la mărirea efectului realist.

Formele esențiale ale figurii umane, grațioase și flexibile ca efect, sînt fără îndoială sesizate, dar pentru detalii artistul se mulțumește cu sugestii superficiale. Nu ne putem aștepta la mult respect pentru natură din partea cuiva care încearcă să-l concureze pe Creator.

În imaginația sa fantastică Bosch desfide legile naturii, ignoră hotarul dintre om și fiară, dintre lucrarea omului și cea a naturii. Tot ce s-a conceput vreodată în superstițiile populare și toată grozăvia iadului se întrupează în monștri și pocitanii. Iar Bosch reușește să dea acestor făpturi imposibile o anumită credibilitate de aspect și mișcare.

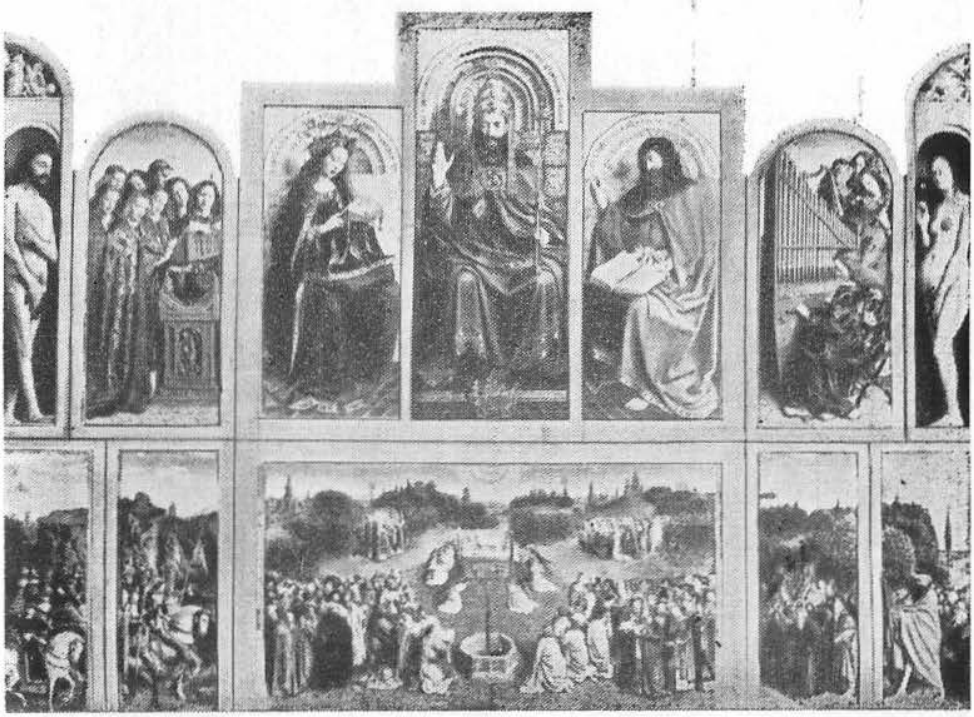
Bosch nu este pictor de portrete. El și Pieter Bruegel se numără printre puținii artiști neerlandezi timpurii de la care nu ne-au rămas portrete. Pentru Bosch nu individualitatea în sine are înțeles, ci numai individualitatea anormală, excesivă, numai caricatura. Portretele de donatori de la Prado sînt slabe. Donatoarea arată ca o soră a Sfintei Agnes. De
148. 149 regulă se face o distincție netă între sfînt și chipul donatorului, dar aici ele se confundă.

Oamenii lui Bosch au fețe slabe, palide, îmbătrînite și în general vădind o anumită viclenie. Cei puri și sfinți înfățișează adesea un surîs nătîng, în timp ce răul pîndește pretutindeni, așteptînd un prilej să erupă.

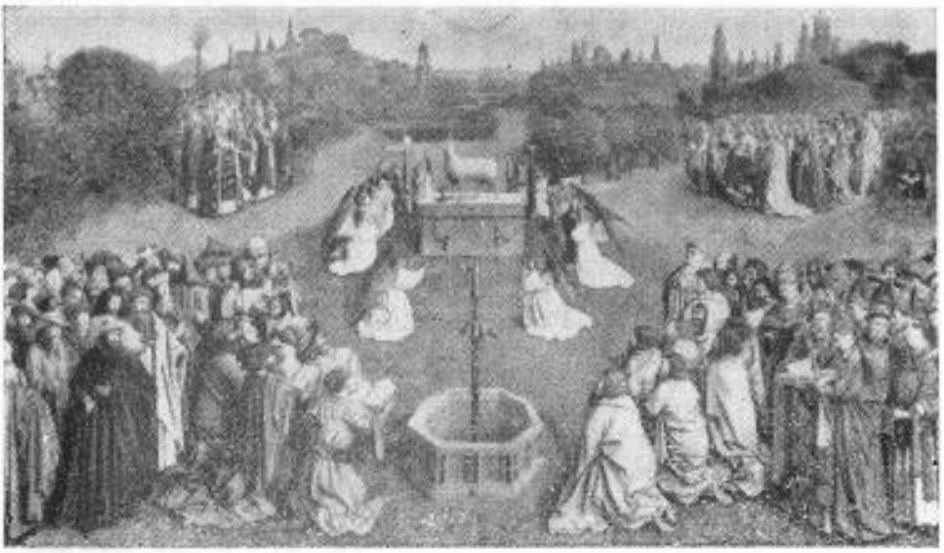
Cutele draperiilor par aplatizate, concepute mai curînd liniar decît plastic. Liniile nu sînt rigide sau întinse, nici mototolite sau înmănunchiate, ci relativ fin trasate cu o bine stăpî-

SECOLUL AL XV-LEA

1. VAN EYCK
Dumnezeu-Tatăl
Detaliu din polipticul de la Gand

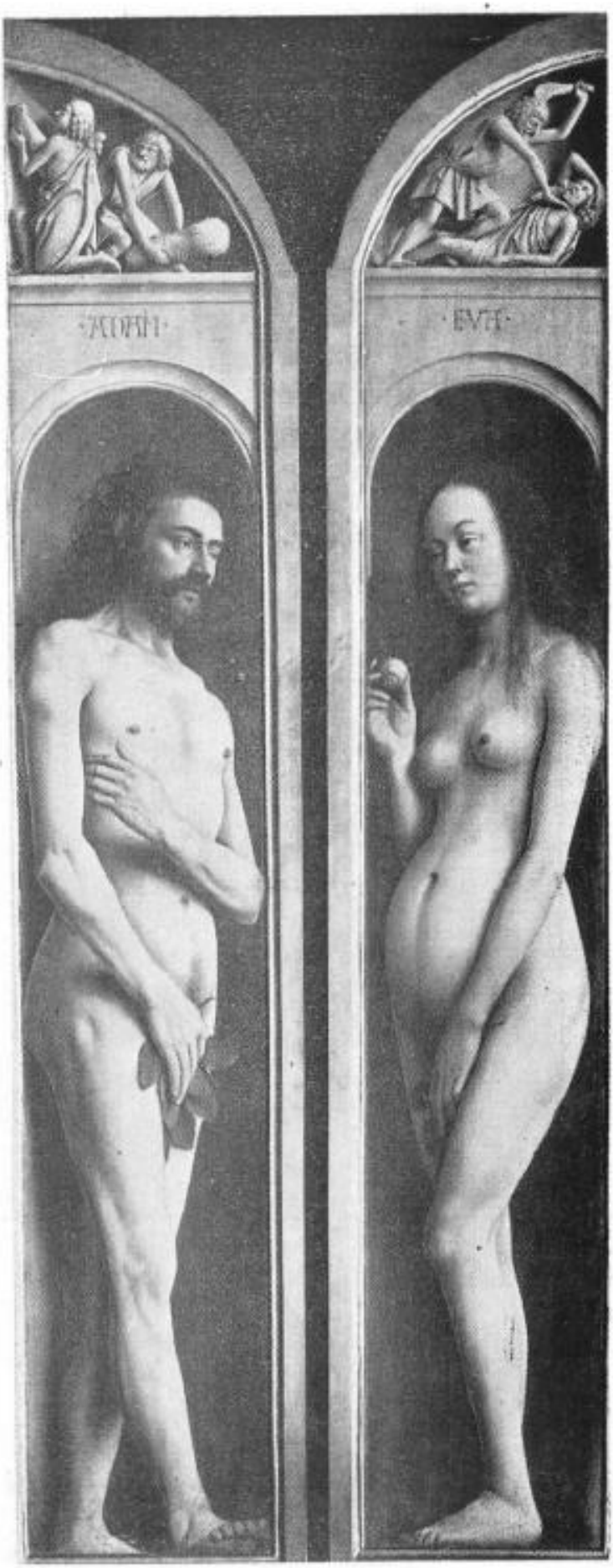


2. VAN EYCK: *Polipticul de la Gand* (deschis), Gand Biserica Sf. Bavo

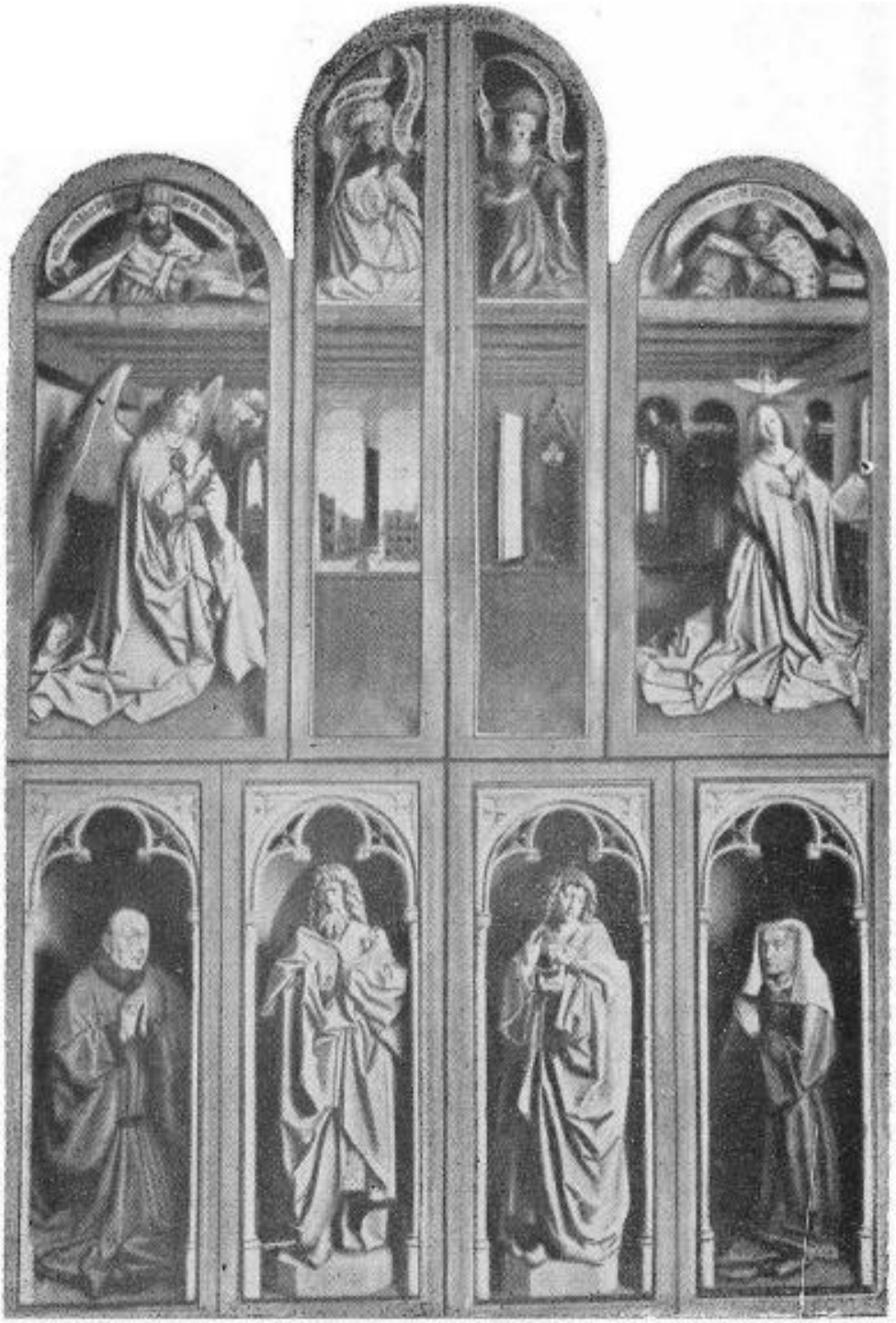


3. VAN EYCK : *Adorarea mielului mistic* Detaliu din il. 2

4. VAN EYCK : *Îngeri cîntînd.* Detaliu din il. 2
5. VAN EYCK : *Îngeri muzicanți.* Detaliu din il. 2



6. VAN EYCK
Adam și Eva
Detaliu
din il. 2



7. VAN EYCK : *Polipticul de la Gand* (închis), Gand, Biserica Sf. Bavo

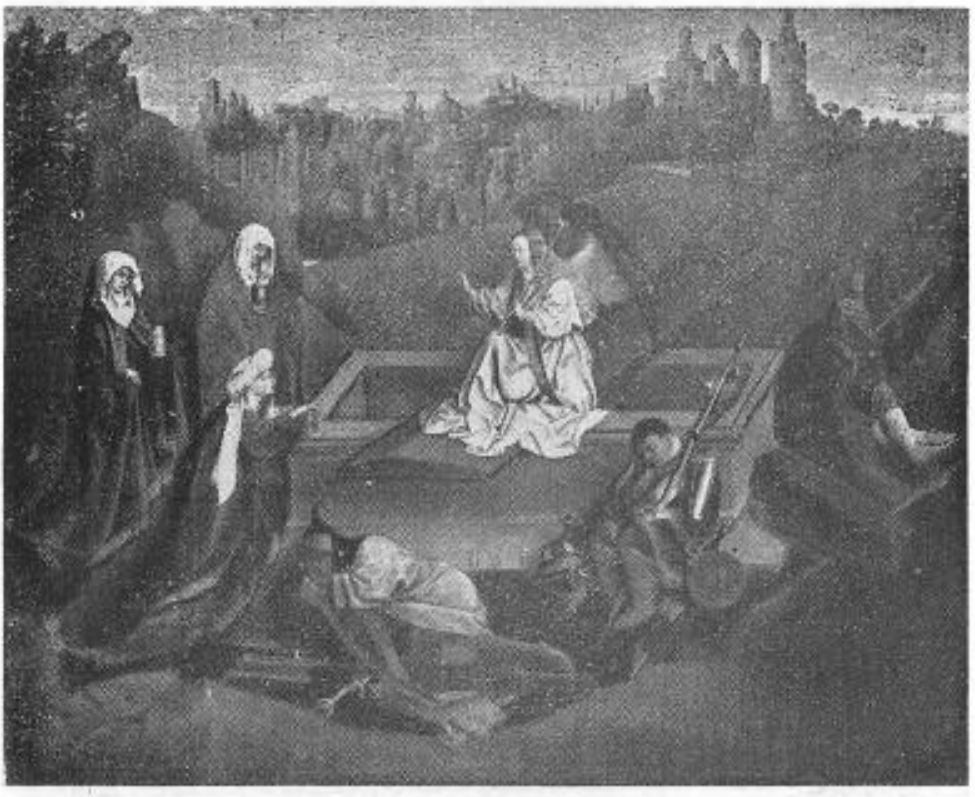
8a. VAN EYCK
Ingerul Buneivestiri
În lunetă : *Profetul Zaharia.*
Detaliu din il. 7

Ave gratia plena dominus tecum
Ecce ancilla domini

8b. VAN EYCK
Bunavestire
În lunetă :
Profetul Mica
Detaliu din il. 7

9. VAN EYCK
Sfintul Ioan Evanghelistul
Detaliu din il. 7

10. VAN EYCK
Isabella Borluut
Detaliu din il. 7

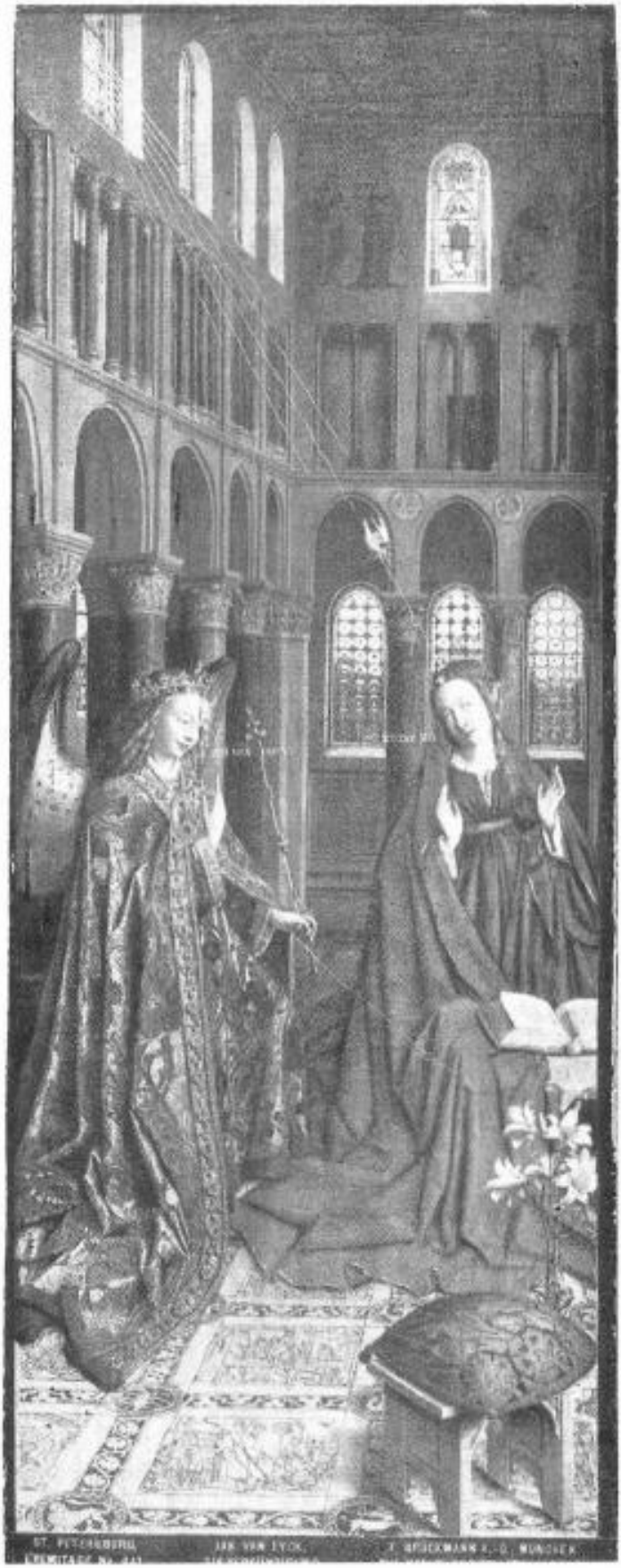


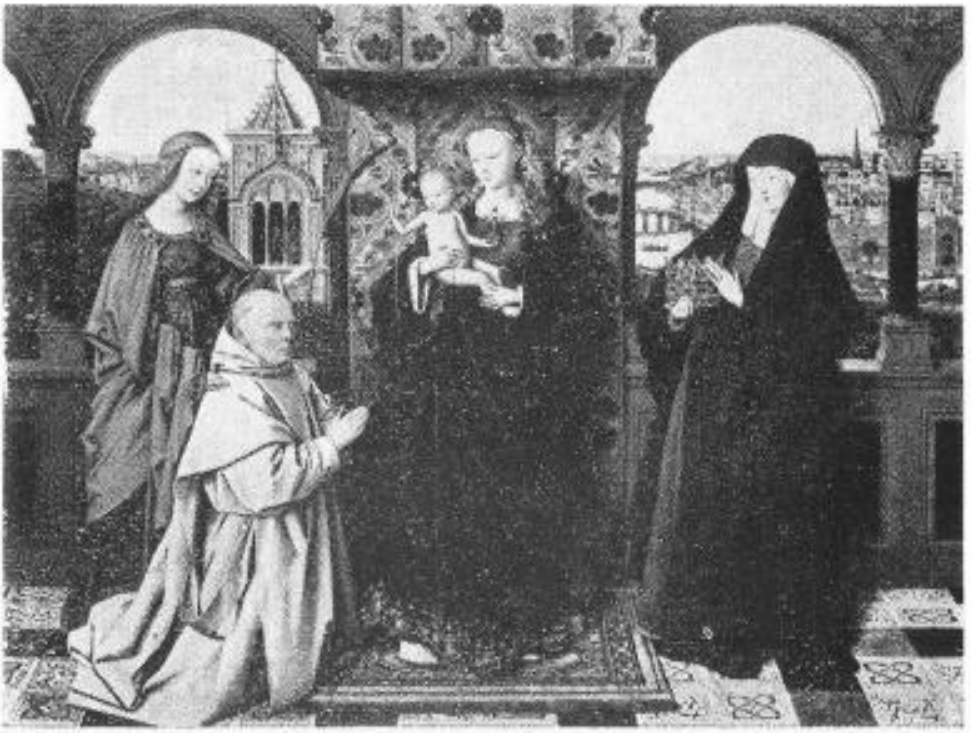
11. JAN VAN EYCK : *Cele trei Marii la mormînt*
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

12. JAN VAN EYCK
Fecioara şi Pruncul cu cancelarul Rolin
Paris, Luvru

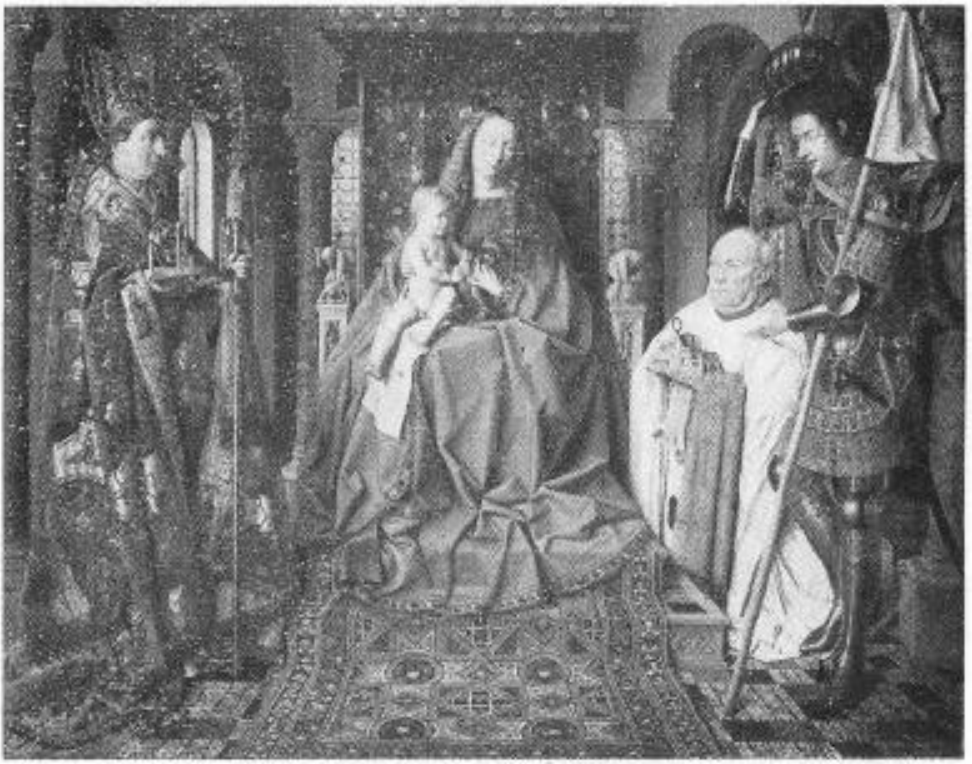
13. JAN VAN EYCK
Fecioara în biserică
Berlin-Dahlem,
Staatliche Museen

14. JAN VAN EYCK
Bunavestire
Washington National Gallery of Art
(colecţia Mellon)





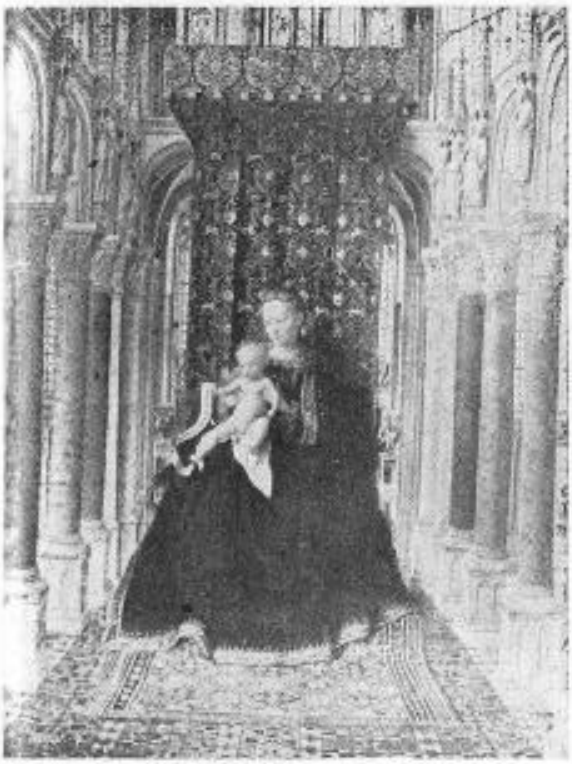
15. JAN VAN EYCK
Fecioara și Pruncul cu Sfînta Barbara,
Sfînta Elisabeta a Ungariei și un călugăr cartuzian
New York, colecția Frick



16. JAN VAN EYCK
Fecioara și Pruncul cu Sfîntul Donatian,
Sfîntul Gheorghe și canonicul van der Paele
Muzeul din Bruges

17. JAN VAN EYCK
„Cardinalul Niccolò Albergati"
Viena
Kunsthistorisches Museum

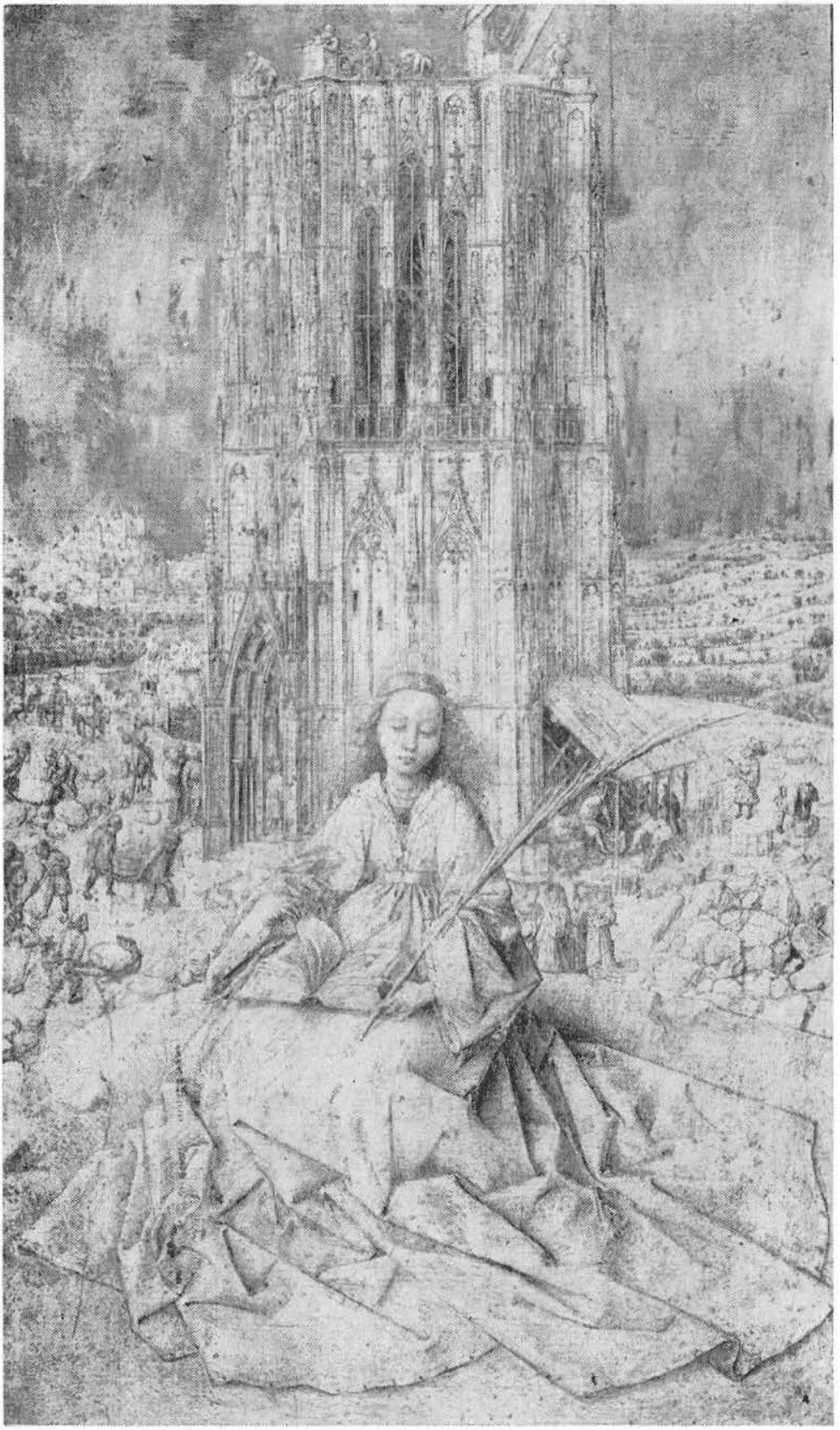
18. JAN VAN EYCK
Margareta, soția pictorului
Muzeul din Bruges



19. JAN VAN EYCK
Fecioara și Pruncul
Panoul central
al unui triptic
Galeria din Dresda

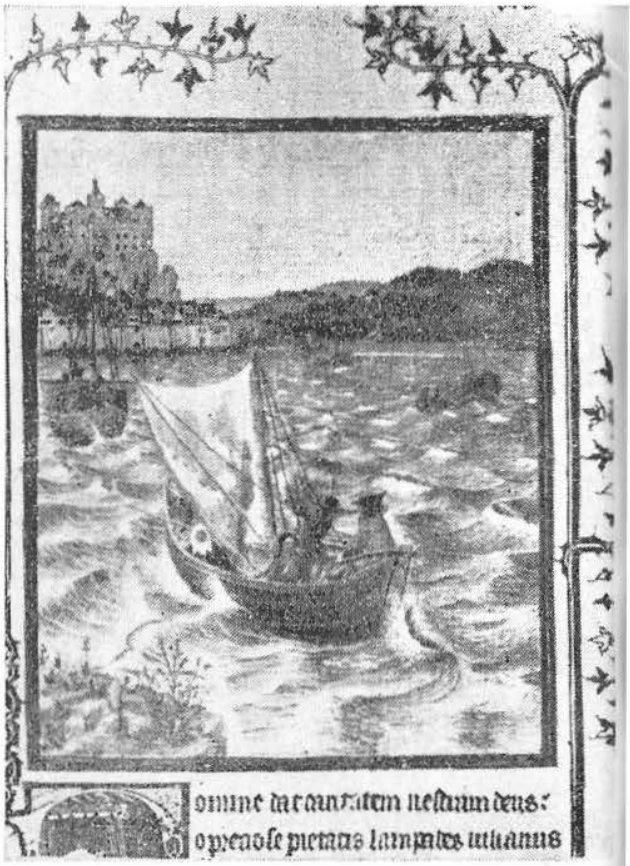
20. JAN VAN EYCK
Giovanni Arnolfini
și soția sa
Londra
National Gallery

21. JAN VAN EYCK : *Sfînta Barbara*
Desen în penel. Muzeul din Anvers



22. LES HEURES DE TURIN
Naşterea Sfîntului Ioan Botezătorul
Miniatură. Torino, Museo Civico

23. LES HEURES DE TURIN
Călătoria Sfîntului Iulian
Miniatură, distrusă de foc

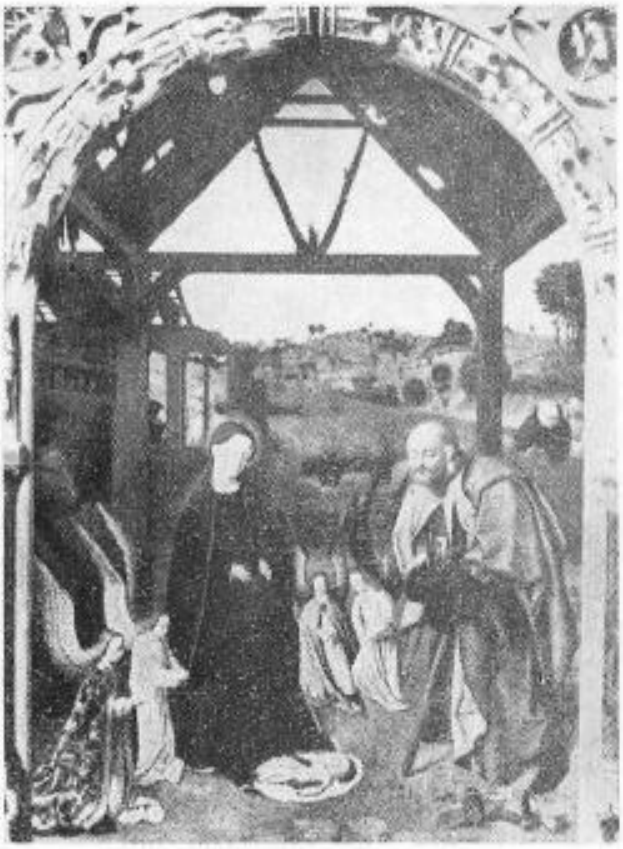


24. JAN VAN EYCK : *Stigmatizarea Sfîntului Francisc*
Philadelphia, colecţia John G. Johnson

25. PETRUS CHRISTUS
Edward Grimston
Londra
National Gallery.
Împrumutată de contele de Verulam

26. PETRUS CHRISTUS
Tînără doamnă
Berlin-Dahlem
Staatliche Museen

27. PETRUS CHRISTUS
Jelirea lui Hristos
Muzeul din Bruxelles



28. PETRUS CHRISTUS
Jelirea lui Hristos
New York
Metropolitan
Museum of Art

29. PETRUS CHRISTUS
Naşterea Domnului
Washington
National Gallery
of Art
(colecţia Mellon)

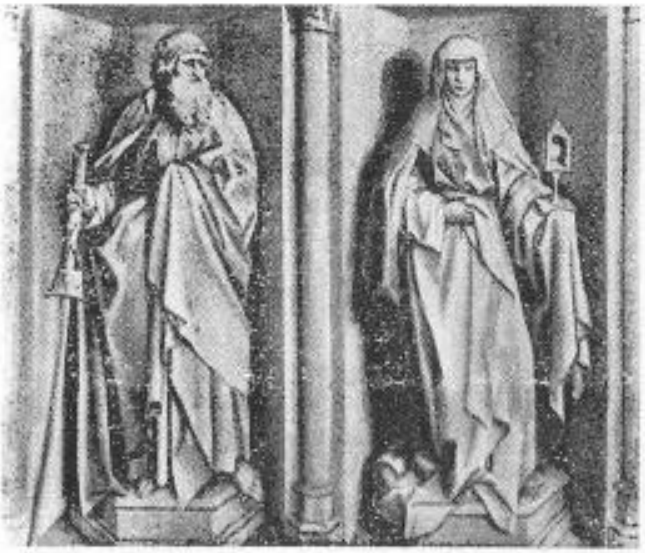
30. PETRUS CHRISTUS
Fecioara și Pruncul cu Sfînta Barbara și un călugăr cartuzian
Berlin-Dahlem
Staatliche Museen

31. PETRUS CHRISTUS
Călugăr cartuzian
New York,
Metropolitan
Museum of Art

32. PETRUS CHRISTUS
Sfîntul Eligius cîntărind verighetele unor miri
New York,
colecția Robert Lehman

33. MAESTRUL DIN FLÉMALLE : *Bunavestire*
Pe voleți : *Sfîntul Iosif și doi donatori*
Cunoscut sub numele de altarul Inghelbrecht
New York, Metropolitan Museum of Art

34. MAESTRUL DIN FLÉMALLE
Logodna Fecioarei. Madrid, Prado



35. MAESTRUL DIN FLÉMALLE
Sfintul Iacov cel Mare și Sfînta Clara
Reversul il. 34

36. COPIE DUPĂ MAESTRUL DIN FLÉMALLE
Coborîrea de pe cruce
Liverpool
Walker Art Gallery

37. MAESTRUL DIN FLÉMALLE
Tîlhar pe cruce
Frankfurt
Staedel Institut

33. MAESTRUL DIN FLEMALLE
Naşterea Domnului
Muzeul din Dijon

39. MAESTRUL DIN FLEMALLE
Sfînta Treime. Frankfurt,
Staedel Institut

40. MAESTRUL DIN FLEMALLE
Portret de bărbat,
Londra, National Gallery

41. MAESTRUL DIN FLÉMALLE
Portret de femeie
Londra, National Gallery

42. MAESTRUL DIN FLÉMALLE
Sfintul Ioan Botezătorul și Heinrich Werl
Madrid, Prado

43. MAESTRUL DIN FLÉMALLE
Sfinta Barbara
Madrid, Prado

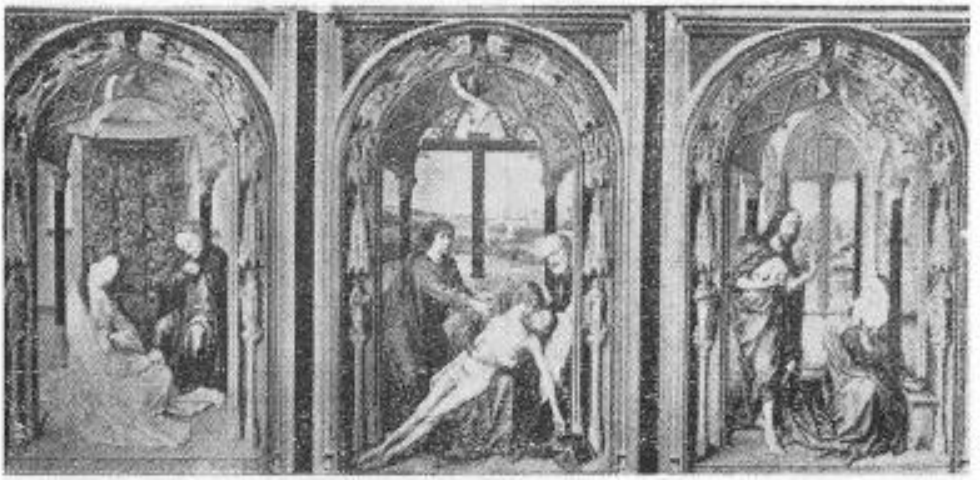
44. JAQUES DARET
Inchinarea magilor
Berlin-Dahlem, Staatliche Museen

45. JAQUES DARET
Vizita Fecioarei la Sfinta Elisabeta cu donatorul
Berlin-Dahlem
Staatliche Museen

46. ROGIER
VAN DER WEYDEN
Vizita Fecioarei
la Sfinta Elisabeta
și un donator
Pinacoteca din Torino

47. ROGIER
VAN DER WEYDEN
Vizita Fecioarei
la Sfinta Elisabeta
Muzeul din Leipzig

48. ROGIER
VAN DER WEYDEN
Fecioara și Pruncul ;
Sfînta Ecaterina
Viena,
Kunsthistorisches
Museum

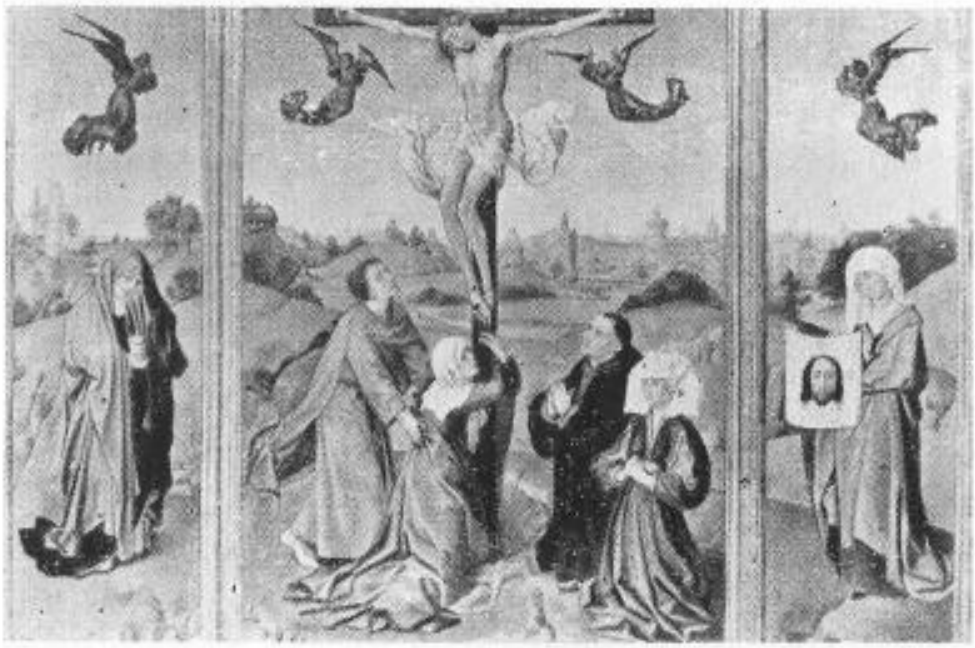


49. ROGIER VAN DER WEYDEN (replică de atelier)
Sfînta familie ; Jelirea lui Hristos ;
Hristos arătîndu-se mamei sale
Cunoscut sub numele de altarul Miraflores
Berlin-Dahlem, Staatliche Museen

50. ROGIER
VAN DER WEYDEN
Hristos arătîndu-se
mamei sale
New York
Metropolitan Museun
of Art

51. ROGIER
VAN DER WEYDEN
Sfinta Maria Magdalena
Volet
din tripticul Braque
Paris, Luvru

52. ROGIER VAN DER WEYDEN
Răstignirea, cu donatori ;
Sfînta Maria Magdalena ; Sfînta Veronica
Viena, Kunsthistorisches Museum



53. ROGIER VAN DER WEYDEN
Coborîrea de pe cruce, Madrid, Prado

54. *Fecioara*
Detaliu din il. 53

55. *Nicodim*
Detaliu din il. 53

56. ROGIER
VAN DER WEYDEN
Punerea în mormînt
Florența, Uffizi

57. ROGIER
VAN DER WEYDEN
Fecioara și Pruncul
cu sfinții Petru,
Ioan Botezătorul,
Cosma și Damian
Frankfurt,
Staedel Institut

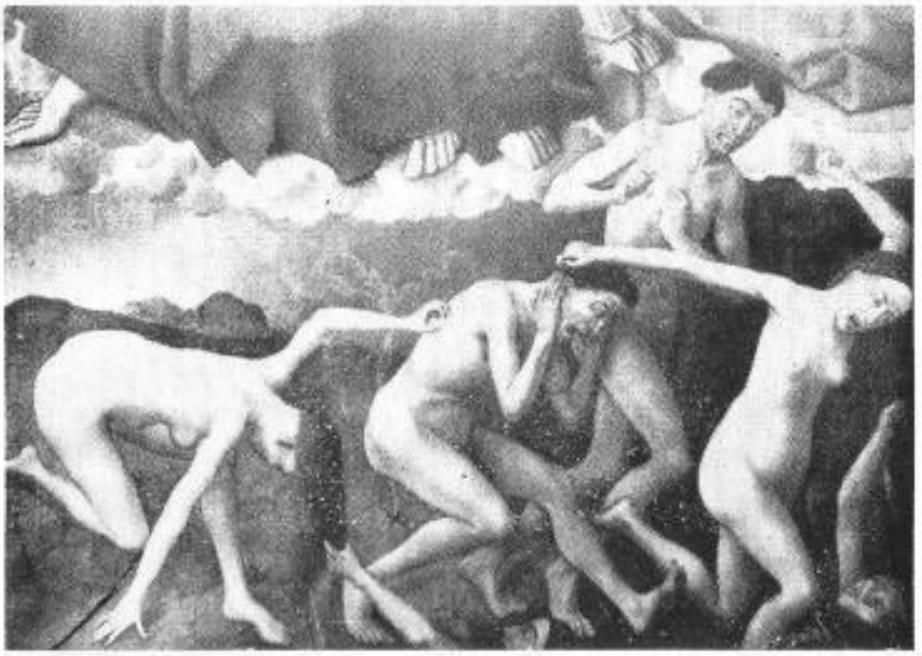
58. ROGIER VAN DER WEYDEN
Bunavestire ;
Închinarea magilor ; Întîmpinarea Domnului
Cunoscute sub numele de altarul Columba
München, Alte Pinakothek

59. ROGIER VAN DER WEYDEN
Fecioara și Pruncul arătîndu-se împăratului August și sibilei tiburtine ;
Nașterea Domnului cu donatorul Peeter Bladelin ;
Steaua de la Betleem arătîndu-se magilor
Berlin-Dahlem, Staatliche Museen

60. ROGIER
VAN DER WEYDEN
Botezul, confirmarea
și spovedania. Din altarul
cu Sfintele Taine
Muzeul din Anvers

61. ROGIER
VAN DER WEYDEN
Căsătoria,
hirotonisirea și maslul
Din altarul
cu Sfintele Taine
Muzeul din Anvers

62. ROGIER VAN DER WEYDEN
Judecata de apoi. Beaune, Hôtel-Dieu

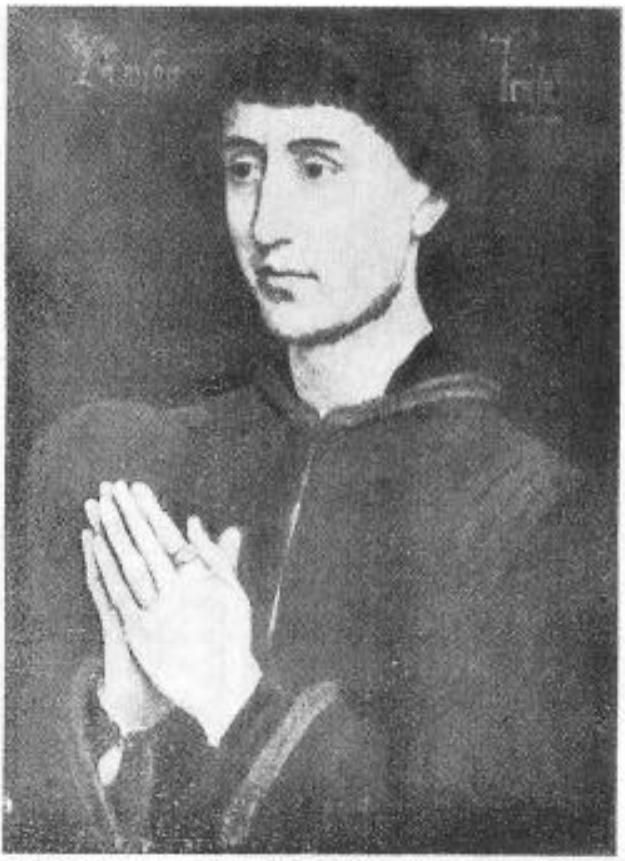


63. *Suflete osindite*
Detaliu din il. 62

64. *Judecata de apoi*
Detaliu din il. 62

65. ROGIER
VAN DER WEYDEN
Sfîntul Luca
pictînd-o pe Fecioară
Boston
Museum of Fine Arts

66. ROGIER
VAN DER WEYDEN
Fecioara și Pruncul
Muzeul din Caen



67. ROGIER
VAN DER WEYDEN
Laurent Froimont
Muzeul din Bruxelles

68. ROGIER
VAN DER WEYDEN
Tînără femeie
Berlin-Dahlem
Staatliche Museen

69. ROGIER VAN DER WEYDEN
Portretul unei doamne
Washington National Gallery of Art (colecţia Mellon)

70. ROGIER VAN DER WEYDEN
Philippe de Croy
Muzeul din Anvers

71. ROGIER VAN DER WEYDEN
Antoine, Grand Bâtard de Bourgogne
Muzeul din Bruxelles

72. DIERIC BOUTS
Bunavestire
Madrid, Prado

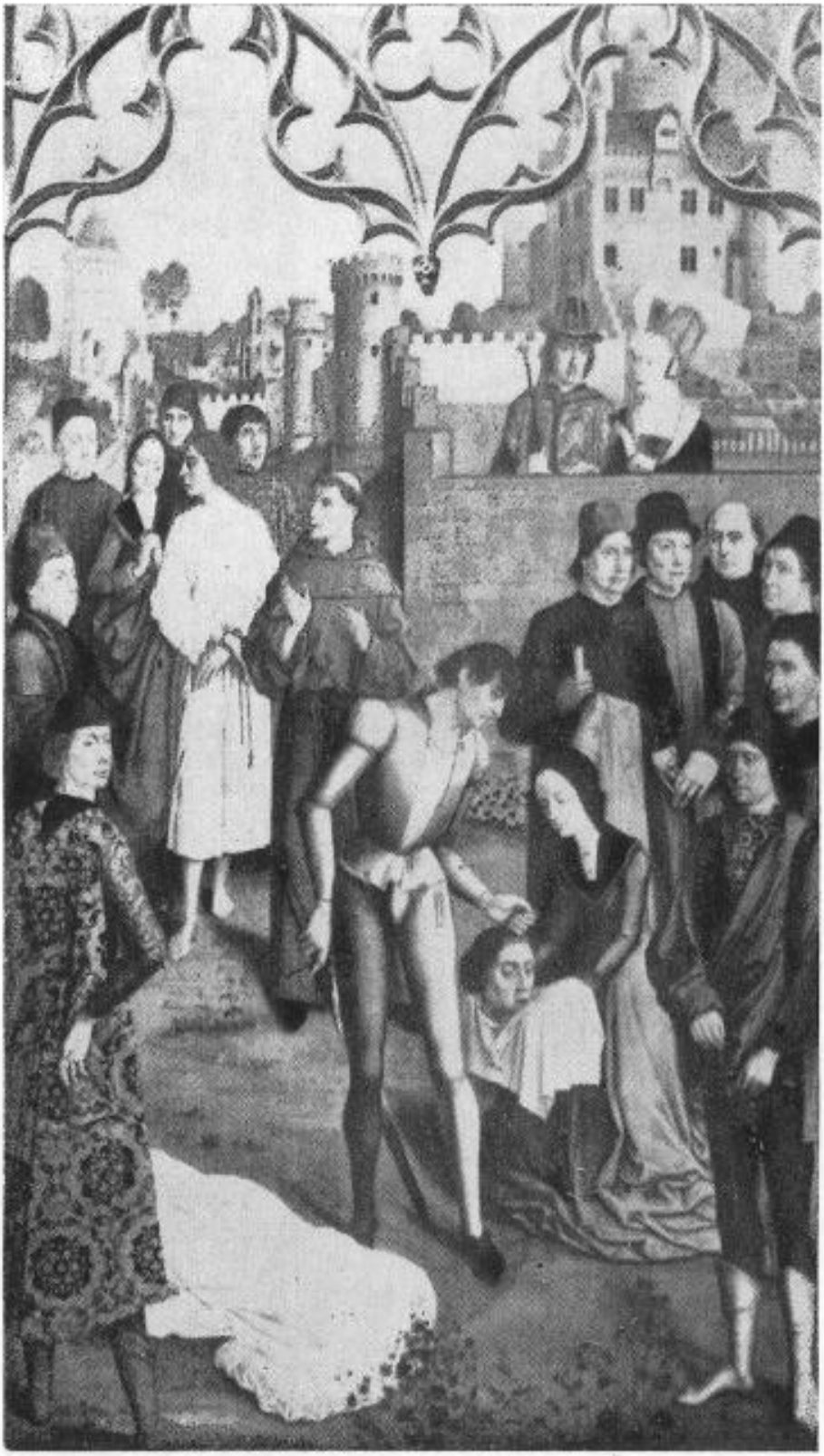
73. DIERIC BOUTS
Vizita Fecioarei
la Sfinta Elisabeta
Madrid, Prado

74. DIERIC BOUTS
Naşterea Domnului
Madrid, Prado

75. DIERIC BOUTS
Inchinarea magilor
Madrid, Prado

76. DIERIC BOUTS
Punerea în mormînt
Londra
National Gallery

77. DIERIC BOUTS
Jelirea lui Hristos
Paris, Luvru

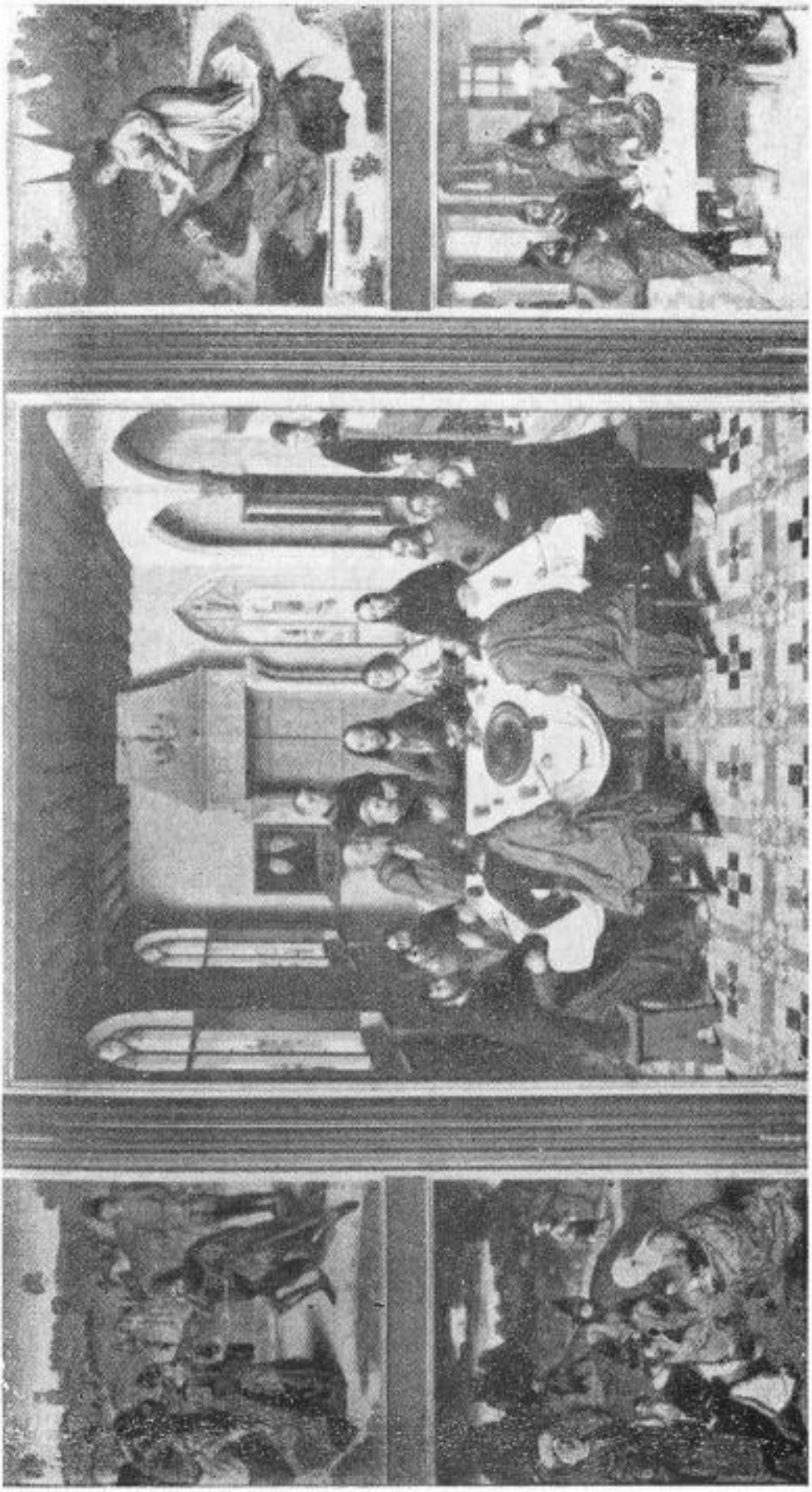


78. DIERIC BOUTS
Dreptatea
împăratului Otto
Muzeul din Bruxelles

79. DIERIC BOUTS
Dreptatea împăratului Otto
Muzeul din Bruxelles

80. DIERIC BOUTS: *Sfîntul Ioan Botezătorul; Închinarea magilor; Sfîntul Cristofor*
Altar cunoscut sub numele de „Mărgăritarul Brabantului"
München, Alte Pinakothek

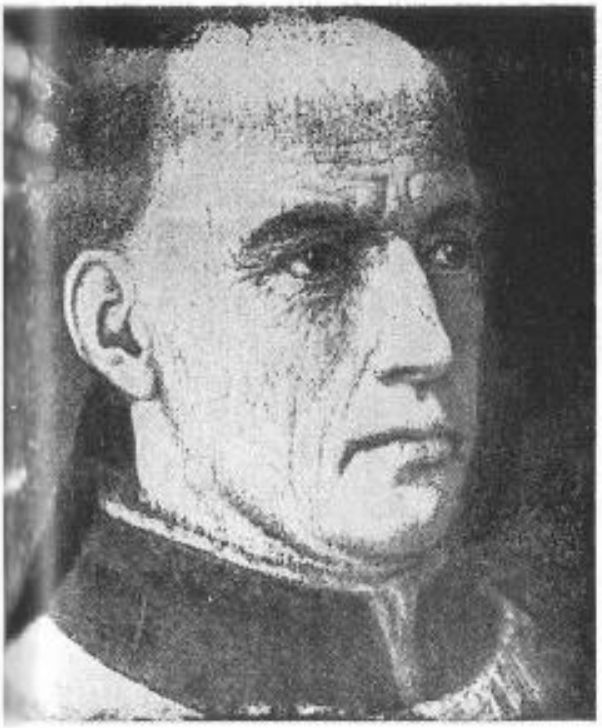
81. DIERIC BOUTS *Altarul cu Impărtăşania*
Louvain, Biserica Sf. Petru



82. DIERIC BOUTS
Fecioara şi Pruncul
Londra
National Gallery

84. DIERIC BOUTS
Portret de bărbat
New York
Metropolitan Museum
of Art

83. DIERIC BOUTS
Portret de bărbat
Londra
National Gallery



85. AELBERT VAN OUWATER
Cap de donator
Fragment
New York
Metropolitan Museum of Art

86. AELBERT VAN OUWATER
Invierea lui Lazăr
Berlin-Dahlem
Staatliche Museen

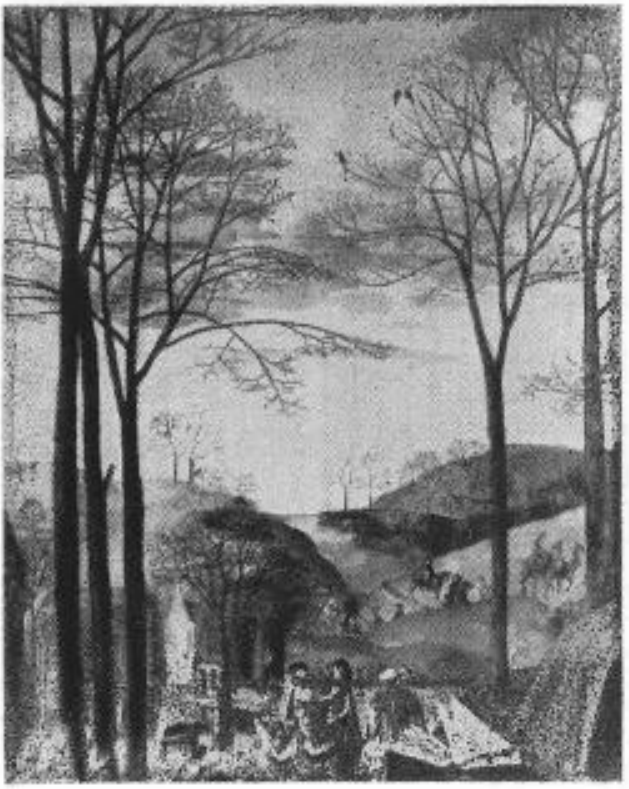
87. HUGO VAN DER GOES
Fecioara și Pruncul
Panoul central al unui triptic
Frankfurt
Staedel Institut

88. HUGO VAN DER GOES
Inchinarea păstorilor
Panoul central al altarului Portinari. Florența, Uffizi

89. HUGO VAN DER GOES
Cei trei magi în drum spre Betleem
Detaliu din il. 91

90. HUGO VAN DER GOES
Tommaso Portinari cu fiii săi și sfinții Anton și Toma
Voletul stîng al altarului Portinari
Florența, Uffizi

91. HUGO VAN DER GOES
Maria Portinari cu fiica ei și sfintele Margareta și Maria Magdalena
Voletul drept al altarului Portinari
Florența. Uffizi



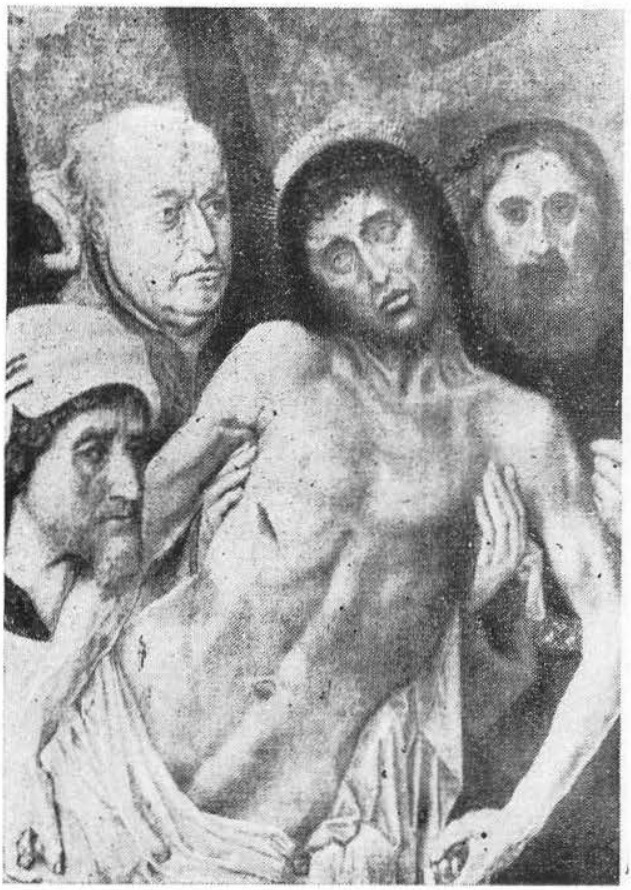
92. *Peisaj*
Detaliu din il. 91

93. *Păstorii*
Detaliu din il. 88

94. HUGO VAN DER GOES
Păcatul originar
Viena, Kunsthistorisches Museum

95. HUGO VAN DER GOES
Jelirea lui Hristos
Viena
Kunsthistorisches Museum

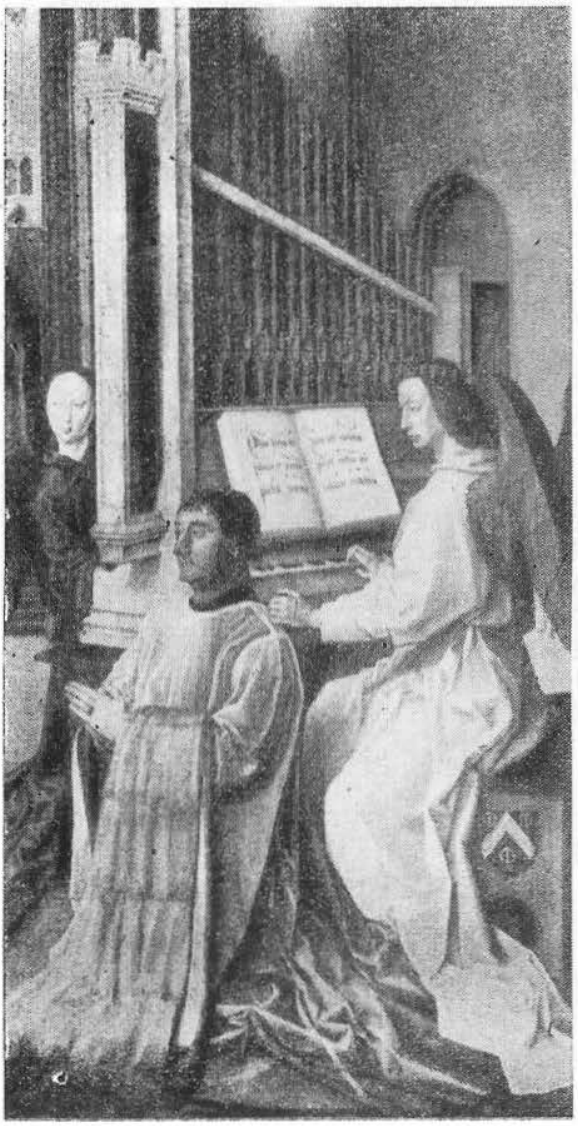
96. HUGO VAN DER GOES
Coborîrea de pe cruce
Paris
Wildenstein & Co.



97. HUGO VAN DER GOES
Sfintele femei
Berlin-Dahlem
Staatliche Museen

98. HUGO VAN DER GOES *Închinarea păstorilor*
Berlin-Dahlem, Staatliche Museen

99. HUGO VAN DER GOES
Închinarea magilor
Cunoscut sub numele de altarul Monforte
Berlin-Dahlem
Staatliche Museen



100. HUGO VAN DER GOES
Sir Edward Bonkil și doi îngeri
Edinburgh
National Gallery of Scotland.
Împrumutat de la palatul Holyrood

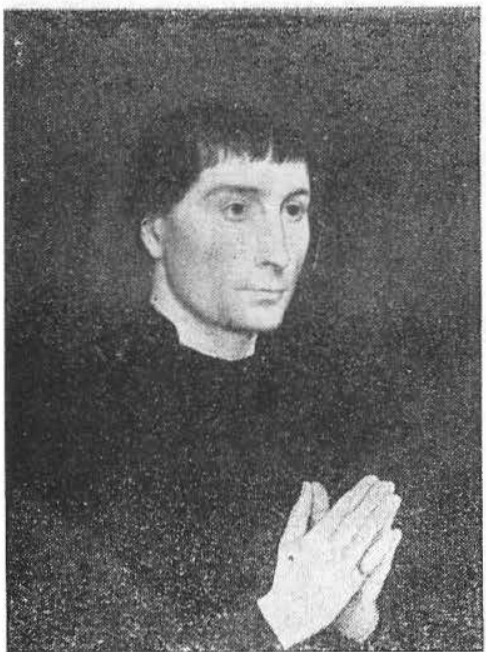
101. HUGO VAN DER GOES
Adormirea Maicii Domnului
Muzeul din Bruges

102. HUGO VAN DER GOES
Portret de bărbat
New York Metropolitan Museum of Art

103. HUGO VAN DER GOES
Maria Portinari
Detaliu din il. 91

105. MEMLING
Maria Portinari
New York
Metropolitan Museum
of Art

104. MEMLING
Tommaso Portinari
New York
Metropolitan Museum
of Art



106. MEMLING
Coborîrea de pe cruce
Granada, Capilla Real

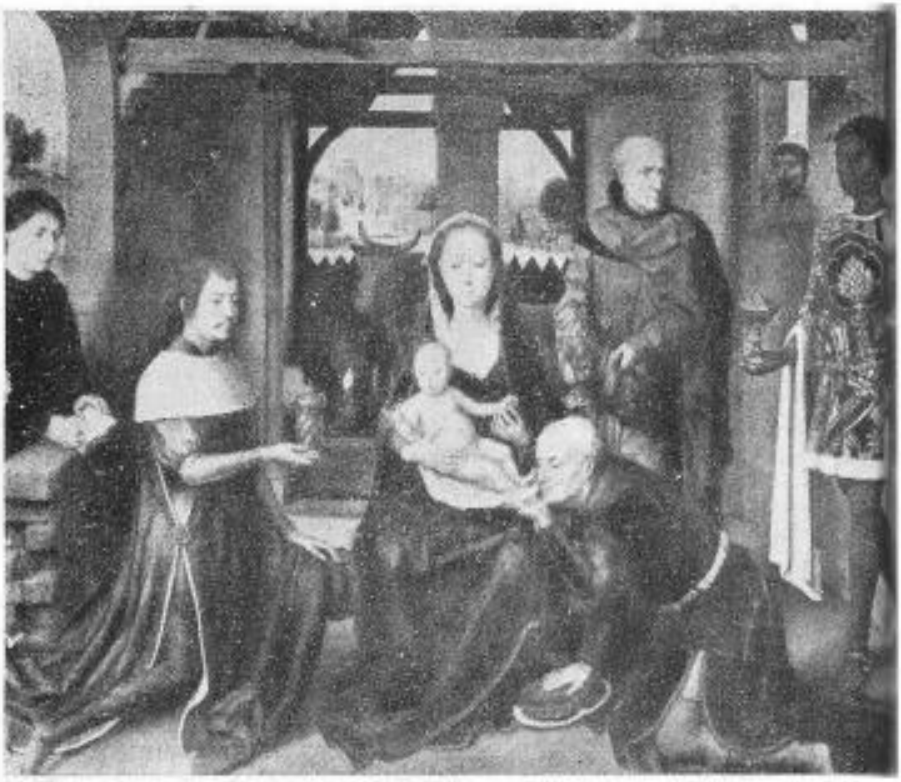
107. MEMLING
Sfintele femei
Granada
Capilla Real

108. MEMLING
Pietà
Granada, Capilla Real

109. MEMLING
Sfîntul Ioan
pe insula Patmos
contemplînd
vederea Apocalipsului
Bruges
Muzeul Memling
Spitalul Sf. Ioan

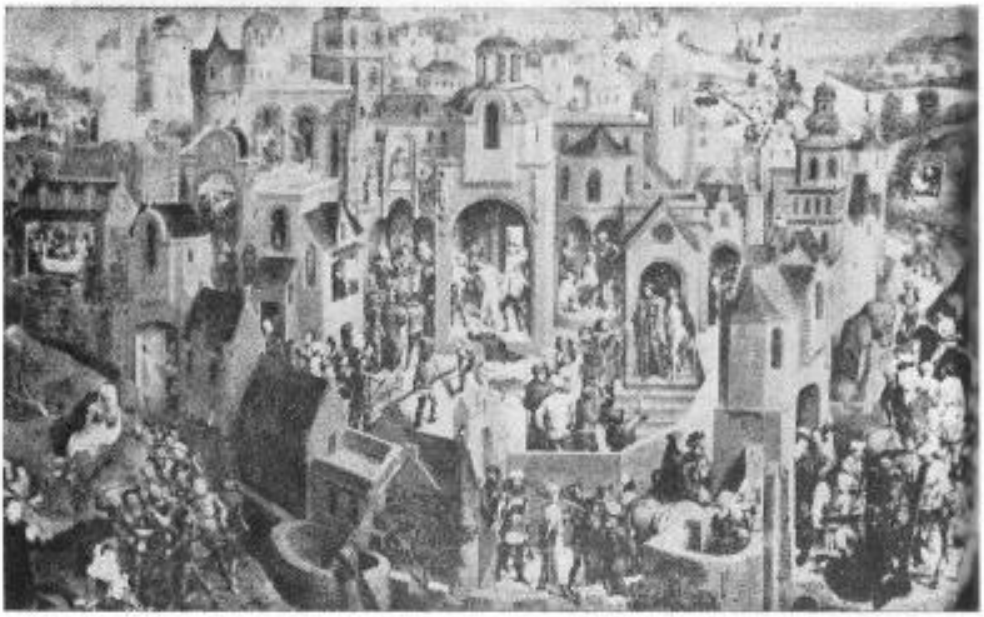
110. MEMLING
Fecioara și Pruncul cu îngeri, sfinți și donatori.
Panoul central al „Tripticului Donne"
Londra
National Gallery

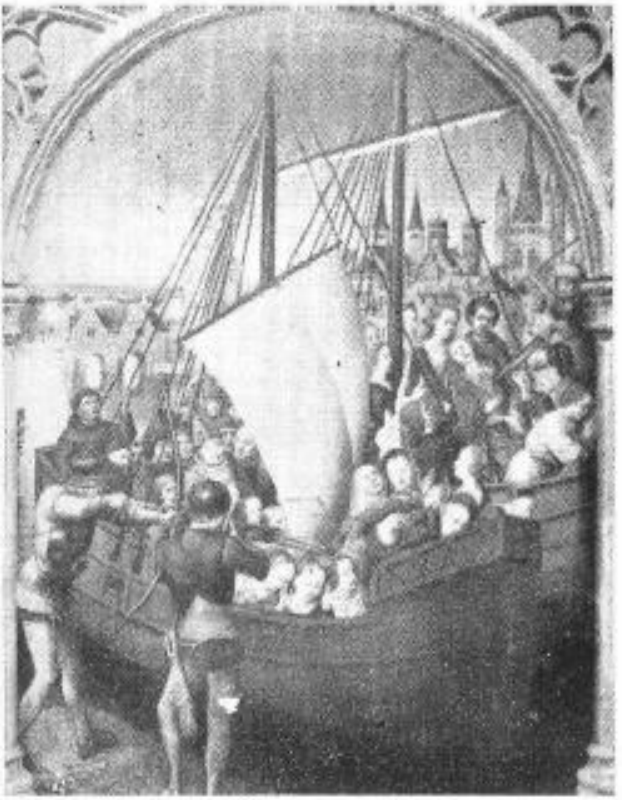
111. MEMLING
Sfîntul Ioan Botezătorul și Sfîntul Ioan Evanghelistul
Voleții „Tripticului Donne"
Londra, National Gallery



112. MEMLING
Inchinarea magilor
Panoul central al altarului Floreins

113. MEMLING
Patimile lui Hristos
Pinacoteca din Torino





114. MEMLING
Martiriul tovarăşilor Sfintei Ursula
Bruges
Muzeul Memling
Spitalul Sf. Ioan

115. MEMLING
Moartea Sfintei Ursula
Bruges
Muzeul Memling
Spitalul Sf. Ioan

116. MEMLING
Sfînta Ursula în slavă cu unsprezece fecioare
Bruges
Muzeul Memling
Spitalul Sf. Ioan

117. MEMLING
Sfînta Ursula protejînd zece fecioare
Bruges
Muzeul Memling
Spitalul Sf. Ioan

118. MEMLING
Fecioara și Pruncul
Bruges
Muzeul Memling
Spitalul Sf. Ioan

119. MEMLING
Martin van Nieuwenhove
Bruges
Muzeul Memling
Spitalul Sf. Ioan

120. MEMLING
Bărbat
ținînd o medalie
Muzeul din Anvers

121. MEMLING
Portret de tînăr
New York
colecția Robert Lehman

122. MEMLING
Doamnă cu garoafă
New York
Metropolitan
Museum of Art

123. MEMLING
Doi cai
Rotterdam
Museum
Boymans-van
Beuningen

124. MEMLING
Maria Moreel
Bruges
Muzeul Memling
Spitalul Sf. Ioan

125. GERARD DAVID
Canonicul de Salviatis cu sfinții Donatian, Bernardino și Martin
Londra
National Gallery

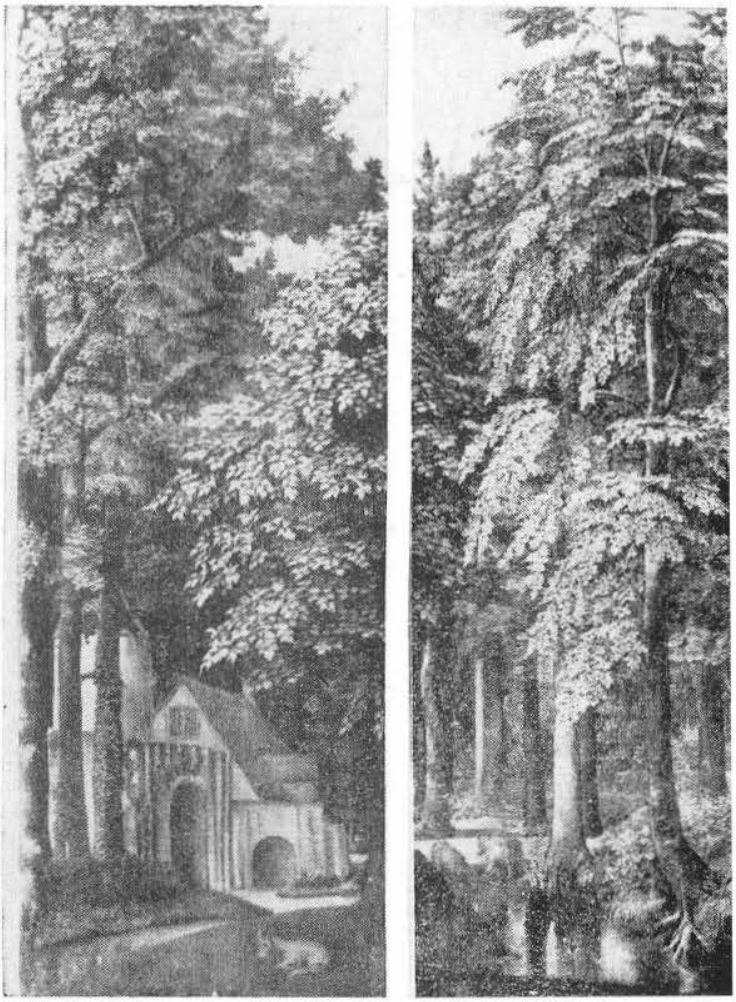
126. GERARD DAVID
Verdictul lui Cambise
Muzeul din Bruges

127. GERARD DAVID
Fecioara și Pruncul cu îngeri și sfinți
Muzeul din Rouen

128. GERARD DAVID
Nunta din Cana, cu donatorul Jean de Sedano și familia sa
Paris, Luvru

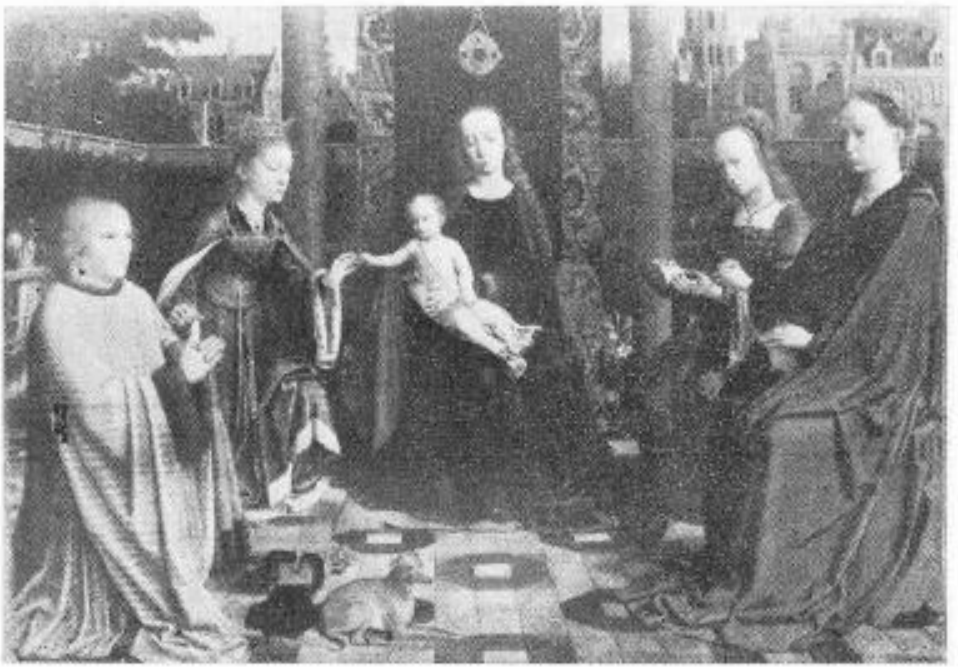
129. GERARD DAVID
Fecioara și Pruncul
Colecția von Pannwitz

130. GERARD DAVID
Două peisaje
Amsterdam, Rijksmuseum

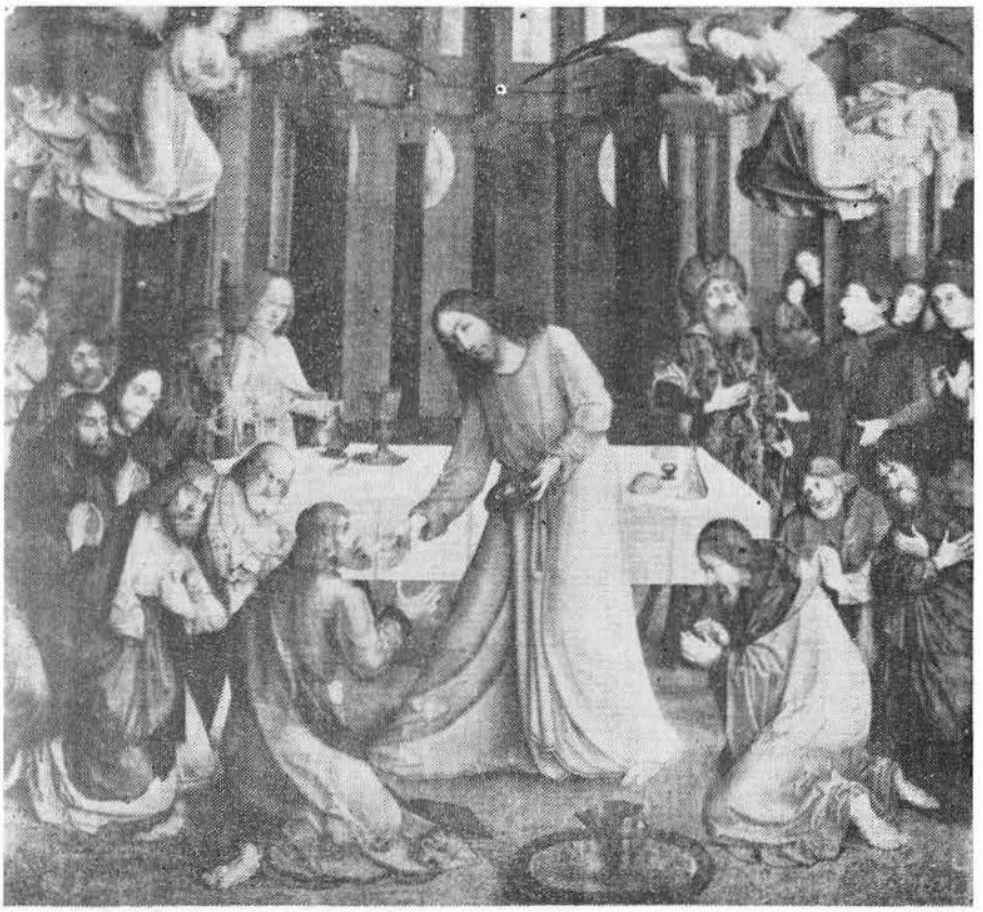


131. GERARD DAVID
Botezul Domnului
Muzeul din Bruges ; pe voleți :
Donatorul, Jan de Trompes și fiul său cu Sfîntul Ioan Botezătorul ;
Prima soție a donatorului și fiicele lor cu Sfînta Elisabeta

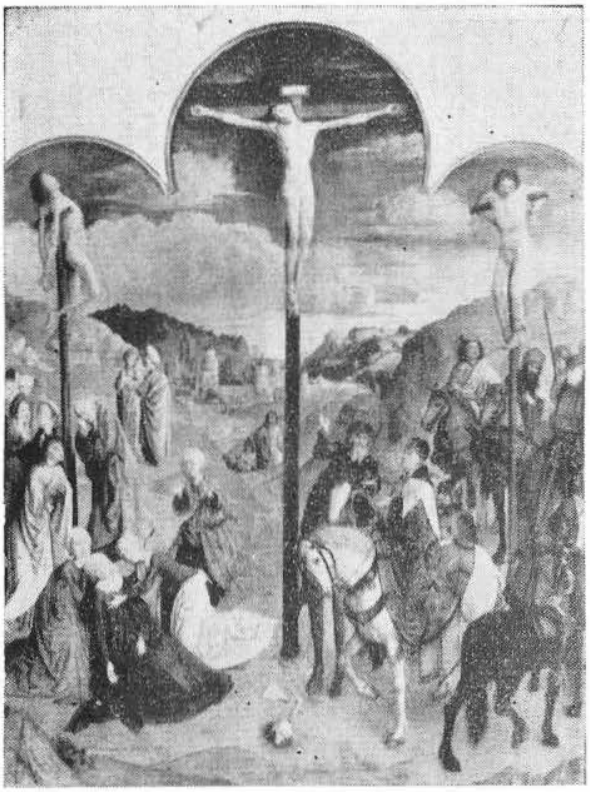
132. GERARD DAVID
Fecioara și Pruncul cu sfintele Barbara, Maria Magdalena, Ecaterina și donatorul Richardus de Capella
Londra, National Gallery



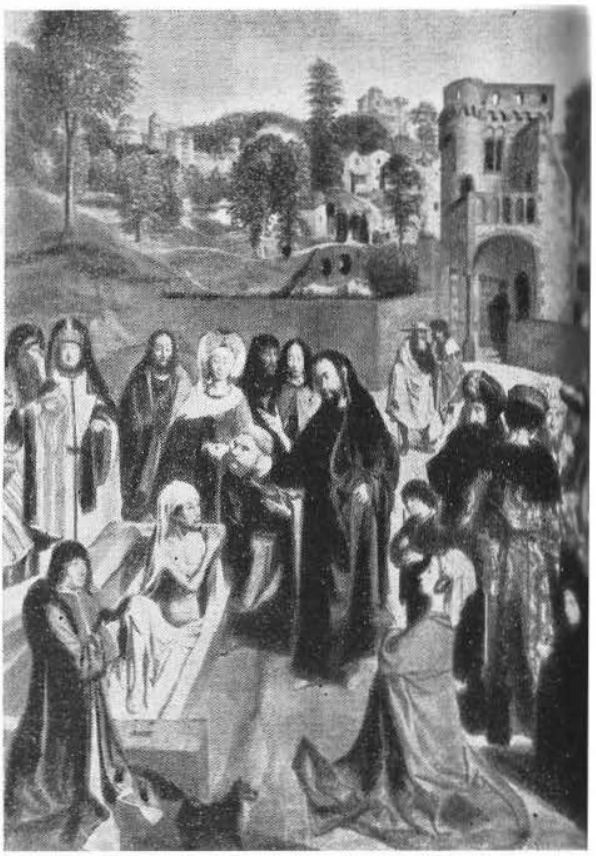
133. MAESTRUL FECIOAREI ÎNTRE FECIOARE
Bunavestire
Rotterdam Museum Boymans-van Beuningen



134. JUSTUS DIN GAND
Cina cea de taină
Urbino, Palazzo Ducale



135. JUSTUS
DIN GAND
Răstignirea
Gand,
Biserica Sf. Bavo



136. GEERTGEN
TOT SINT JANS
Invierea lui Lazăr
Paris, Luvru

137. GEERTGEN TOT SINT JANS
Arderea oseminţelor Sfîntului Ioan
Viena, Kunsthistorisches Museum

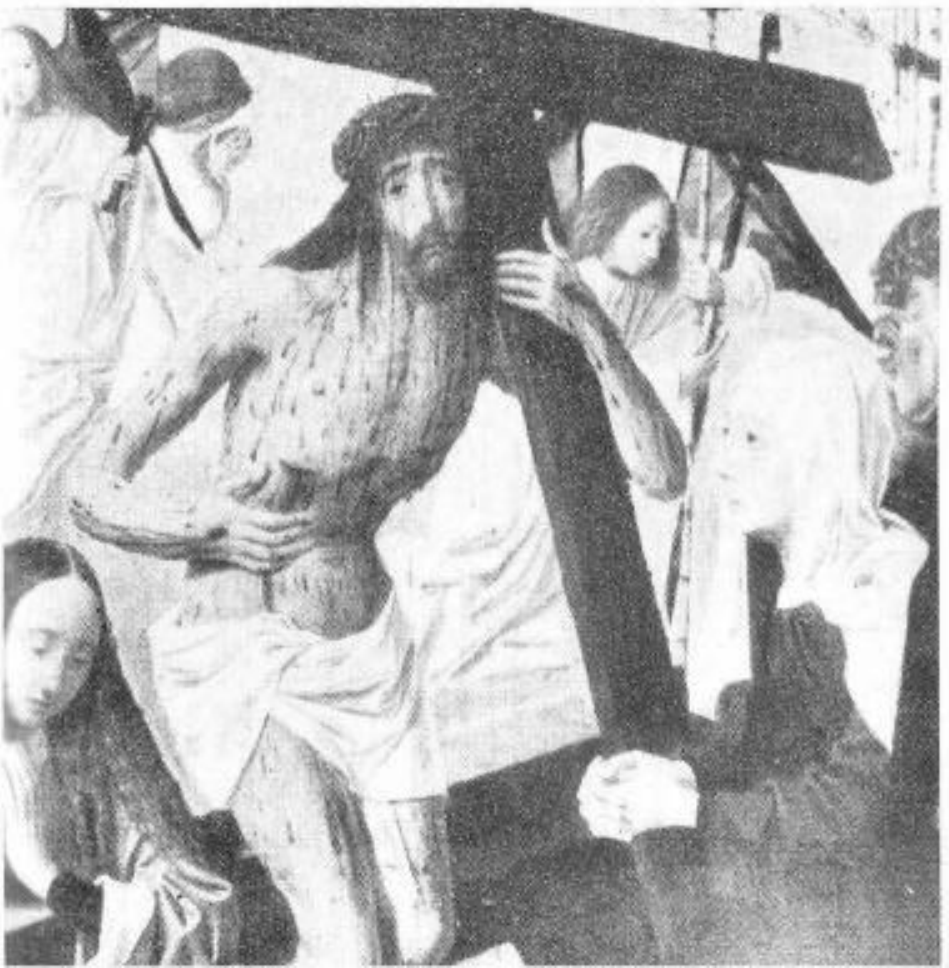
138. GEERTGEN TOT SINT JANS
Jelirea lui Hristos
Viena
Kunsthistorisches Museum

140. GEERTGEN TOT SINT JANS
Fecioara şi Pruncul
Rotterdam,
Museum Boymans-van Beuningen

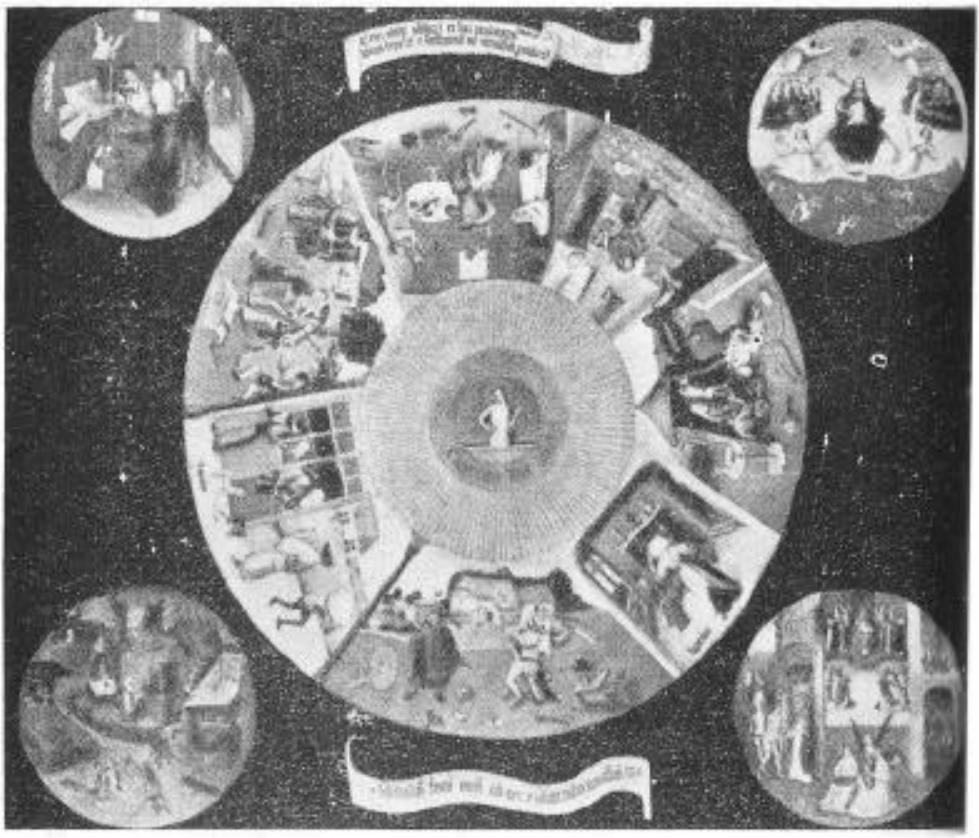
139. GEERTGEN TOT SINT JANS
Naşterea Domnului, noaptea
Londra,
National Gallery

141. GEERTGEN TOT SINT JANS *Închinarea magilor*
Cleveland, Museum of Art (donație a Fondului Hanna).
142. GEERTGEN TOT SINT JANS
Sfîntul Ioan Botezătorul în pustie
Berlin-Dahlem, Staatliche Museen

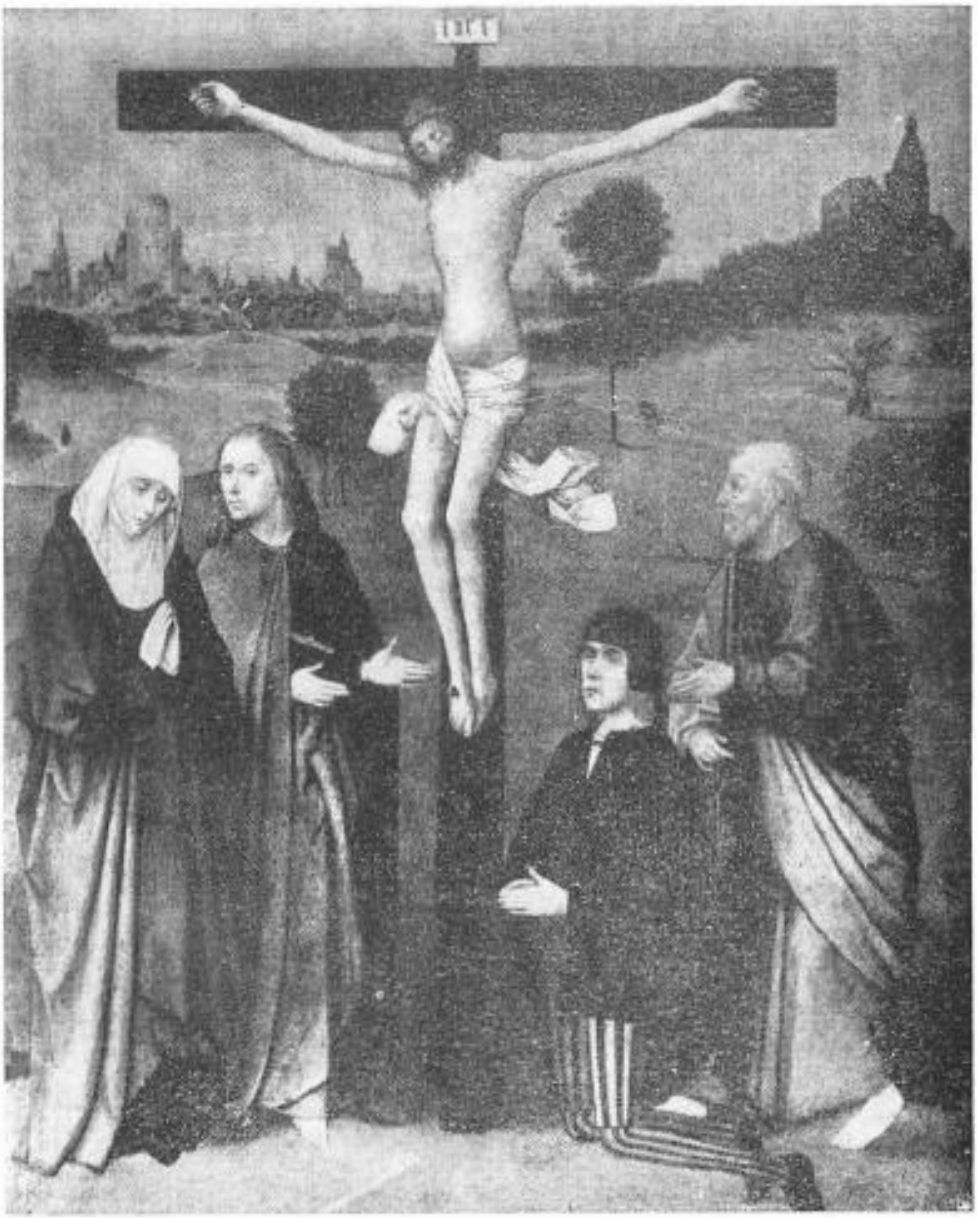
143. GEERTGEN TOT SINT JANS *Hristos, omul durerii*
Utrecht, Muzeul arhiepiscopal



144. BOSCH
Încununarea cu spini
Londra
National Gallery



145. BOSCH *Masă cu cele șapte păcate capitale*
Madrid, Prado



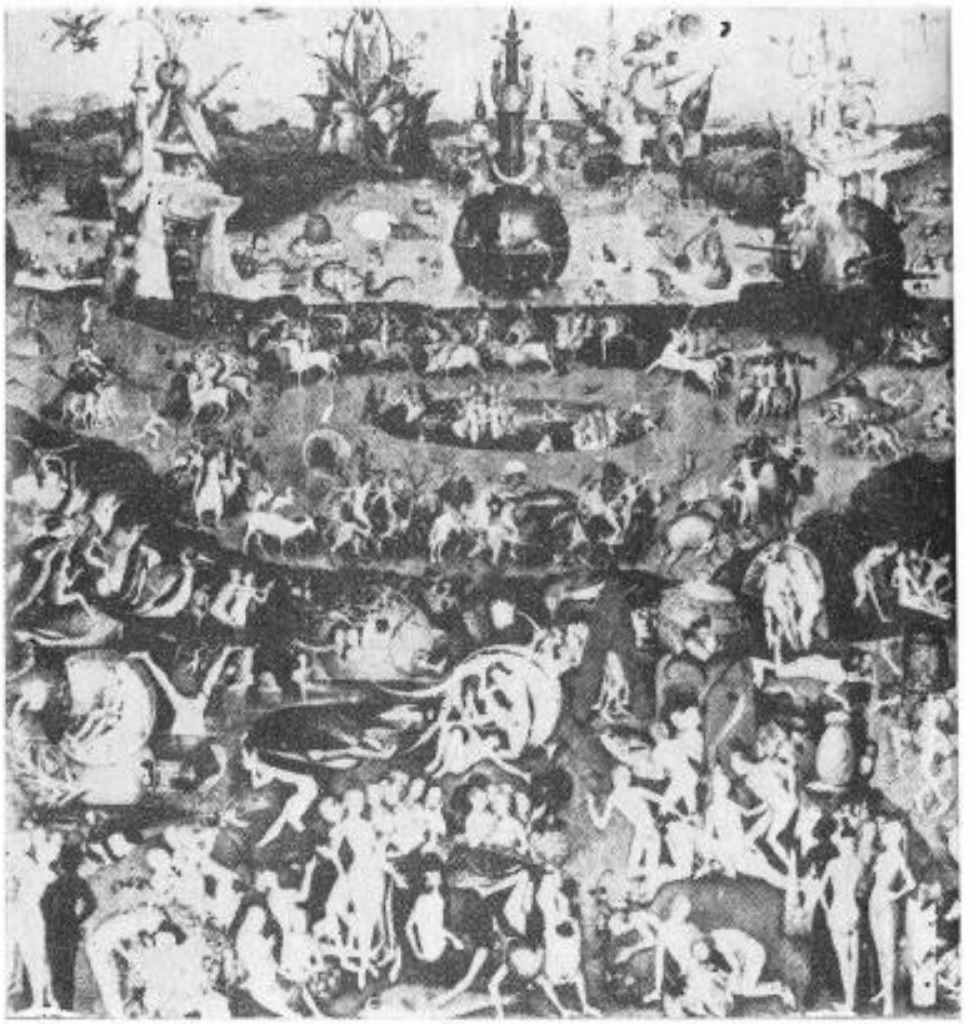
146. BOSCH *Răstignirea, cu Fecioara, Sfîntul Ioan, Sfîntul Petru şi un donator*
Muzeul din Bruxelles

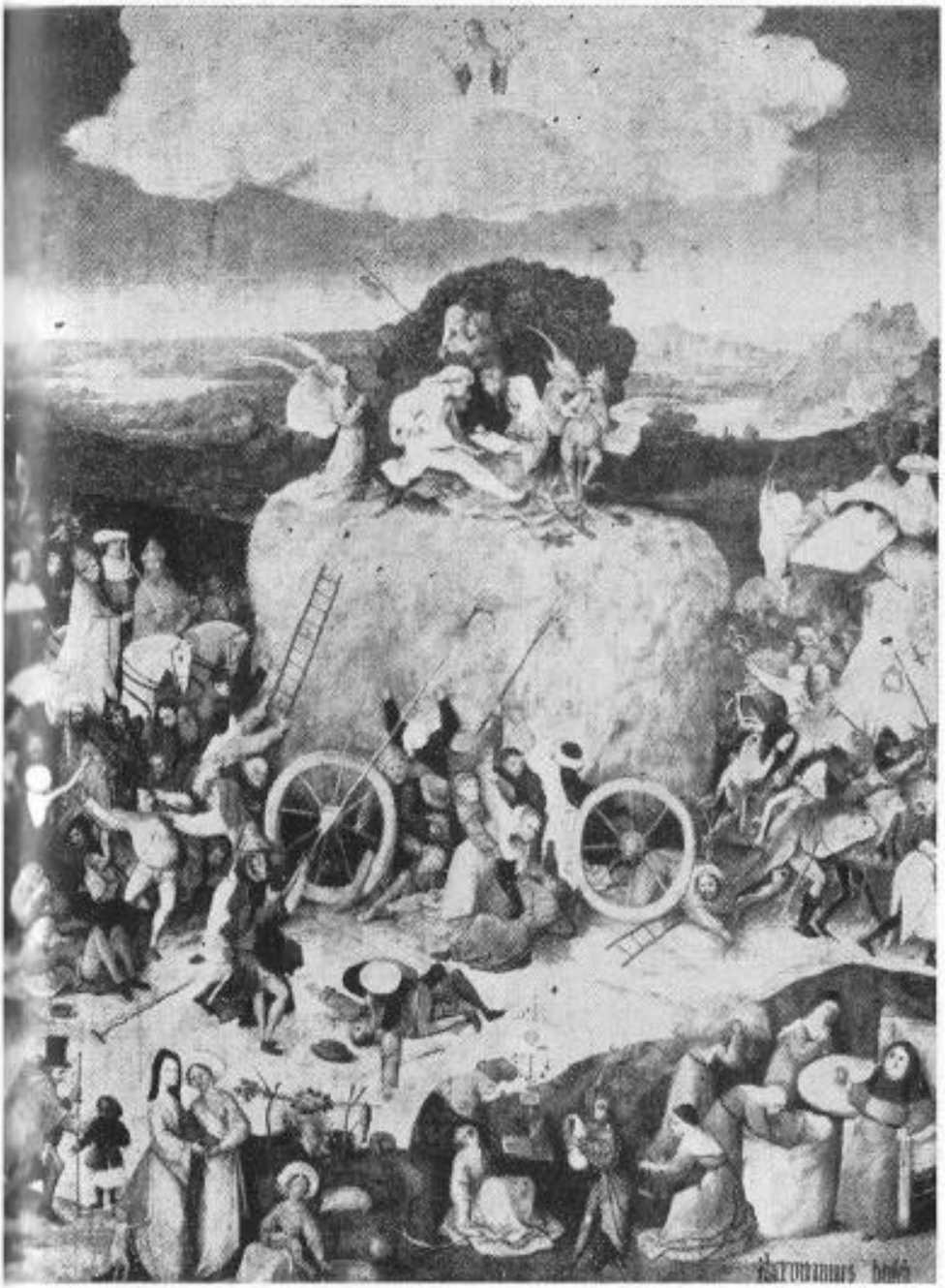
147. BOSCH *Inchinarea magilor*
Philadelphia, colecţia John G. Johnson

148—149. BOSCH
Sfîntul Petru cu un donator;
Sfînta Agnes cu soția donatorului
Voleții il. 150. Madrid, Prado

150. BOSCH
Închinarea magilor
Madrid, Prado

151. BOSCH
Grădina plăcerilor
pămînteș
Panoul central
al unui tript
Madrid, Prad





152. BOSCH : *Carul cu fin*
Panoul central al unui triptic. Escorial

153. BOSCH : *Ispitirea Sfintului Anton*
Muzeul din Lisabona

154. BOSCH
Sfîntul Ieronim în penitență
Muzeul din Gand

155. BOSCH
Ecce homo
Philadelphia, colecția
John G. Johnson

156. BOSCH : *Hristos purtînd crucea.* Muzeul din Gand

157. BOSCH
Batjocorirea lui Hristos
Escorial

158. BOSCH
Fiul risipitor
Rotterdam,
Museum
Boymans-van
Beuningen

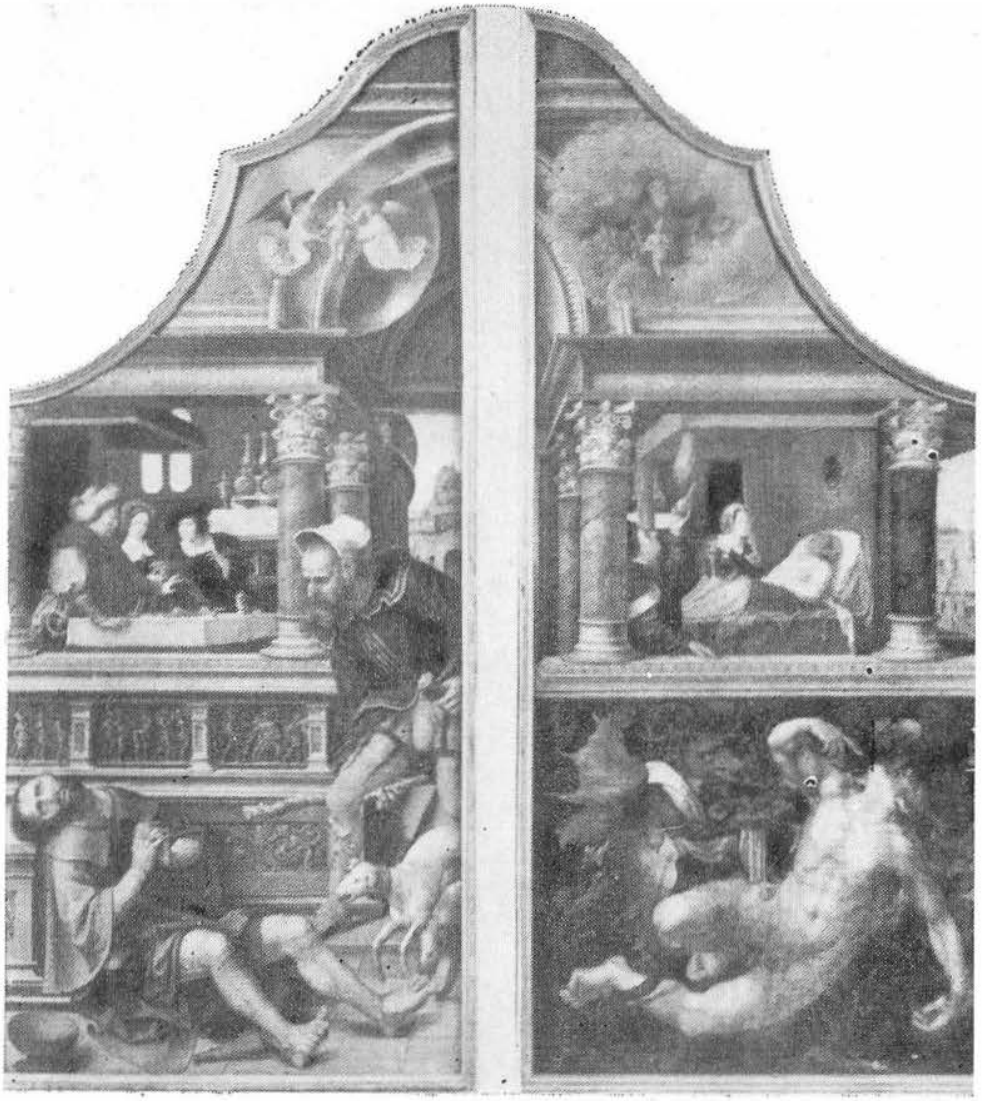
159. BOSCH
Sfîntul Ioan
pe insula Patmos
Berlin-Dahlem,
Staatliche Museen

160. BERNAERT VAN ORLEY
Pieirea copiilor lui Iov. Muzeul din Bruxelles

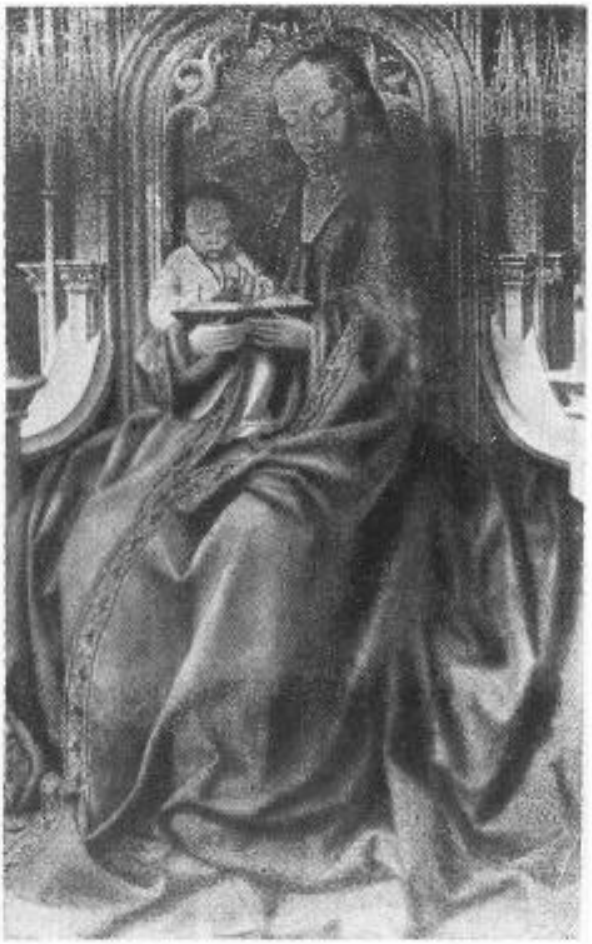
161. BERNAERT VAN ORLEY
Lazăr cel sărac la ușa bogătașului ;
Moartea bogătașului și chinurile lui în iad
Voleții altarului Iov. Muzeul din Bruxelles

162. BERNAERT VAN ORLEY
Carol Quintul
Muzeul din Budapesta

163. BERNAERT VAN ORLEY
Dr. Georg van Zelle
Muzeul din Bruxelles



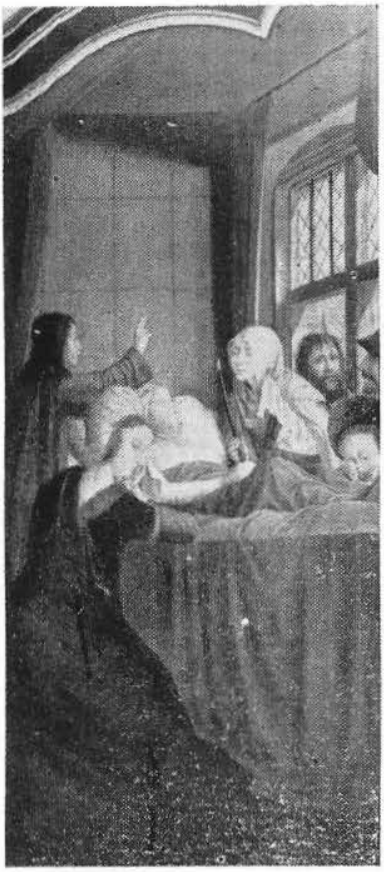
164. QUENTIN MASSYS
Fecioara și Pruncul
Muzeul din Bruxelles



165. QUENTIN MASSYS
Popas în timpul fugii în Egipt
Worcester (S.U.A.) Art Museum

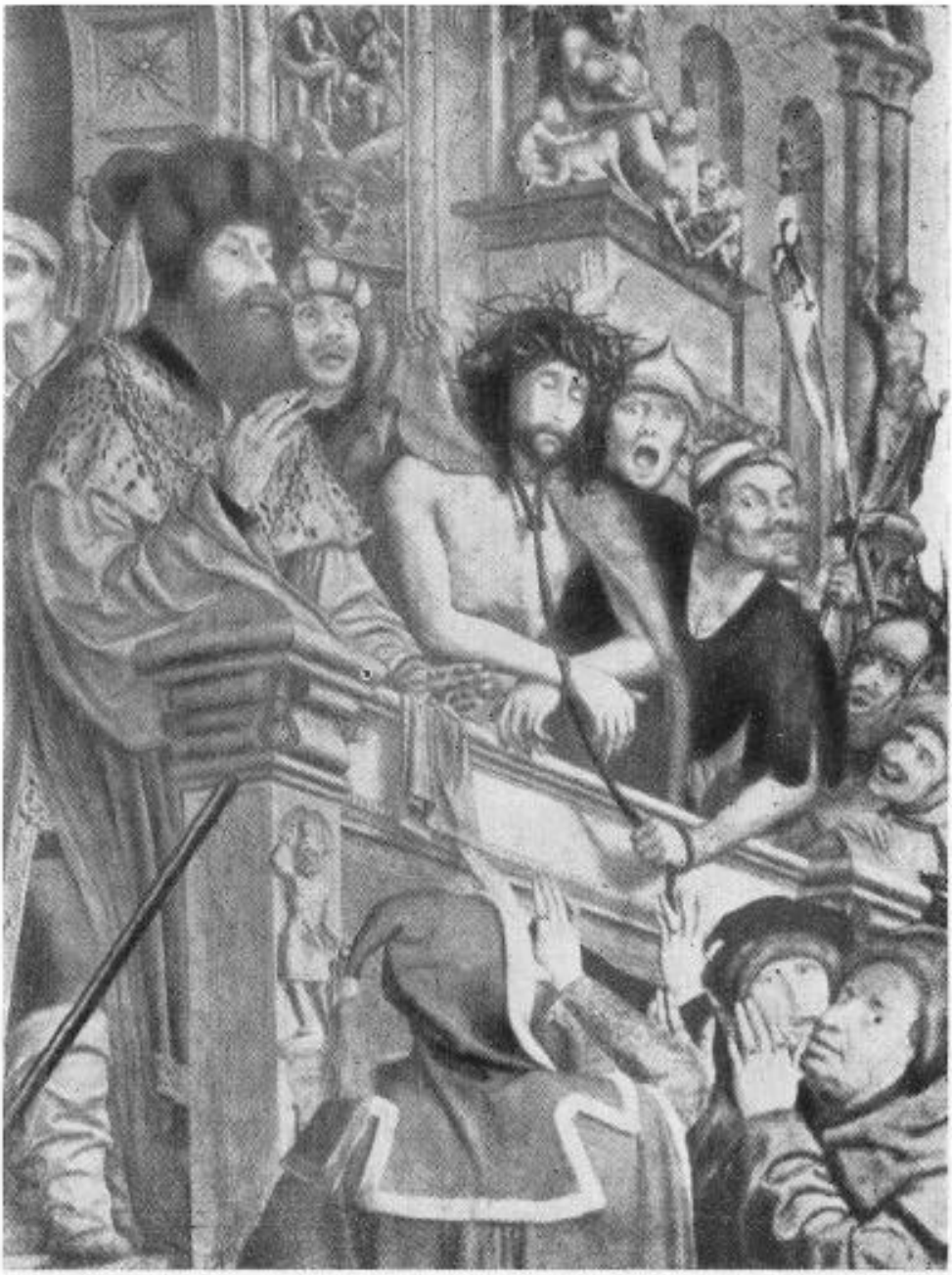
166. QUENTIN MASSYS
Punerea în mormînt. Muzeul din Anvers

167. QUENTIN MASSYS : *Sfînta familie*
Panoul central al altarului Sfînta Ana
Muzeul din Bruxelles



168. QUENTIN MASSYS
Adormirea Maicii Domnului
Voletul drept al altarului Sfînta Ana
Muzeul din Bruxelles

169. QUENTIN MASSYS
Sfînta Maria Magdalena
Muzeul din Anvers



170. QUENTIN MASSYS
Hristos înfățișat poporului
Madrid, Prado

171. QUENTIN MASSYS
Sfînta Treime şi Fecioara cu Pruncul
Panoul central al unui altar
München
Alte Pinakothek

172. QUENTIN MASSYS : *Portret de bărbat*
Frankfurt, Staedel Institut

173. QUENTIN MASSYS : *Portret de bărbat*
Edinburgh, National Gallery of Scotland

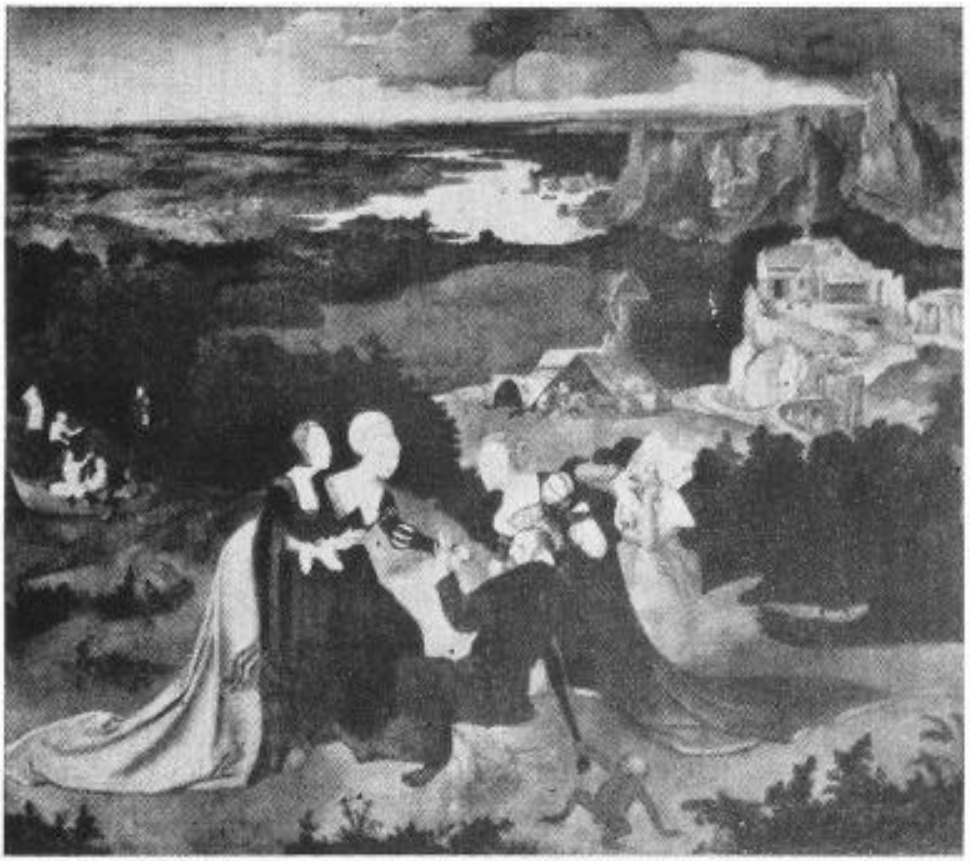
174—175.
QUENTIN MASSYS
Bărbat și soția sa
Muzeul din Oldenburg

176. QUENTIN MASSYS
Bărbat cu garoafă
Chicago
Art Institute

177. QUENTIN MASSYS
Zaraf cu soția sa. Paris, Luvru

178. QUENTIN MASSYS
Erasm din Rotterdam
Roma
Galleria Corsini

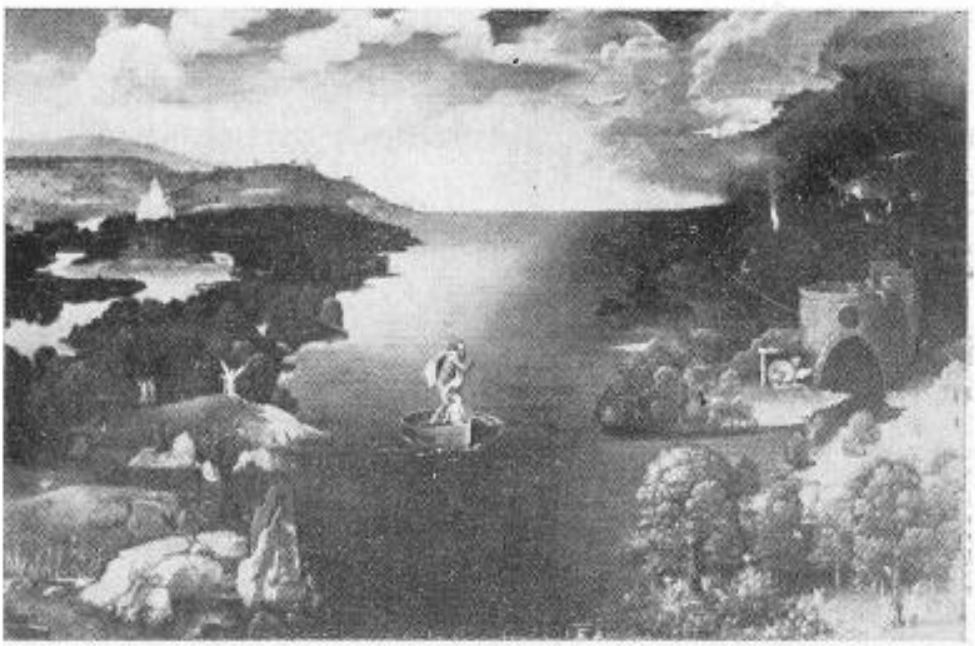
179. QUENTIN MASSYS
Petrus Aegidius
Castelul Longford
contele de Radnor



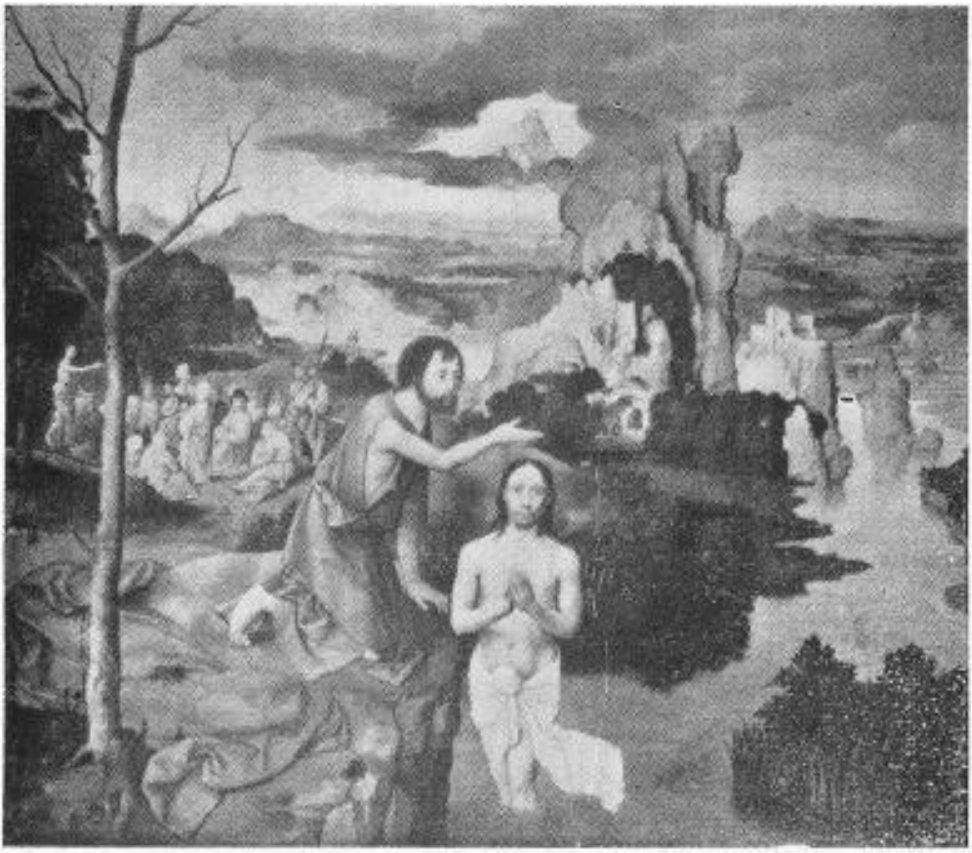
180. QUENTIN MASSYS ŞI PATENIER
Ispitirea Sfîntului Anton. Madrid, Prado

181. PATENIER : *Popas în timpul fugii în Egipt*
Madrid, Prado

182. PATENIER : *Sfintul Cristofor*. Escorial

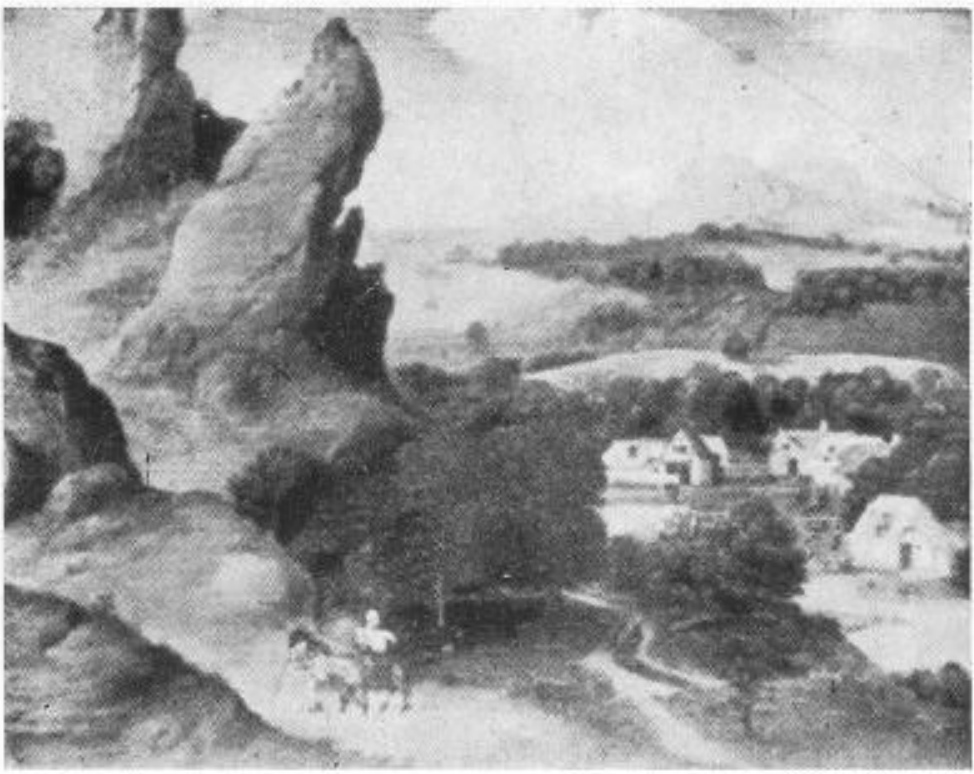


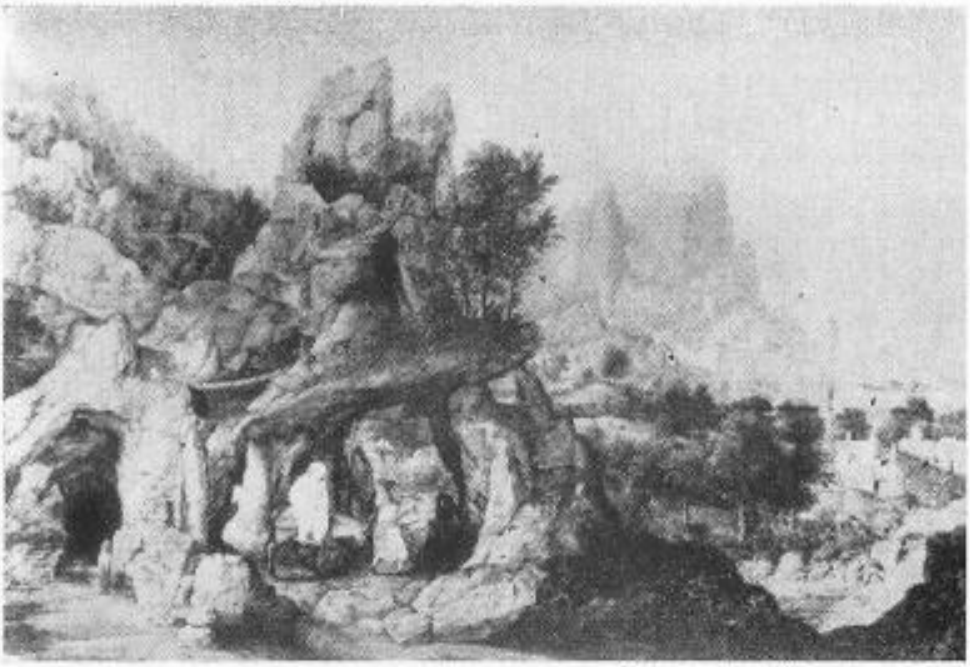
183. PATENIER : *Caron trecînd Stixul*. Madrid, Prado



184. PATENIER : *Botezul Domnului*
Viena, Kunsthistorisches Museum

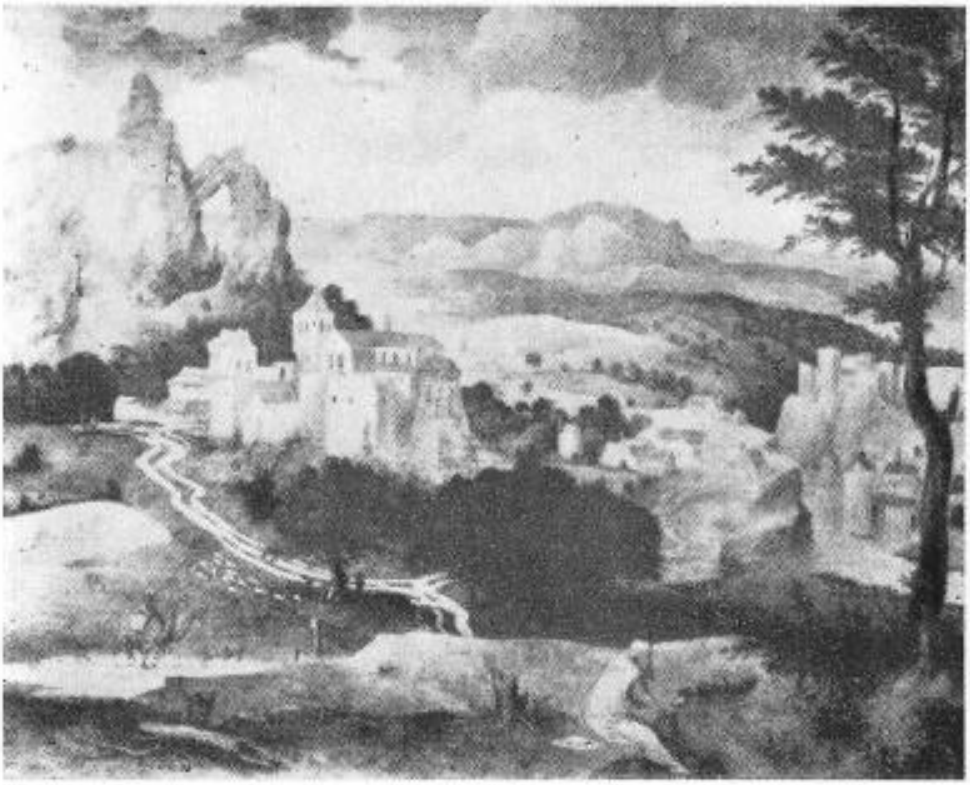
185. PATENIER : *Fuga in Egipt.*
Muzeul din Anvers





186. HERRI MET DE BLES : *Fuga in Egipt*
Londra, Hallsborough Gallery

187. CORNELIS MASSYS
Sfintul Ieronim în pustie. Muzeul din Anvers



188. CORNELIS MASSYS
Fecioara și Sfîntul Iosif sosind la hanul din Betleem
Berlin-Dahlem, Staatliche Museen

189. MAESTRUL BUSTURILOR DE FEMEI
Trei doamne muzicante
Viena
colecția Harrach

190. MAESTRUL BUSTURILOR DE FEMEI
Închinarea magilor. Muzeul din Regensburg

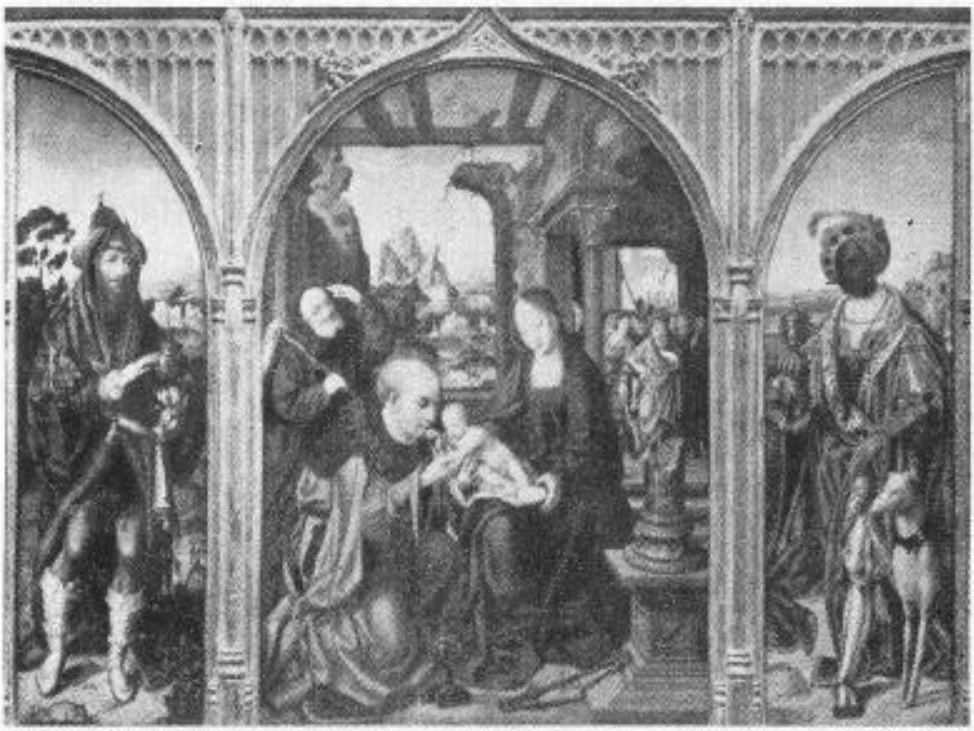
191. YSENBRANDT : *Cele șapte dureri ale Fecioarei*
Bruges, Notre-Dame

192. YSENBRANDT
Bărbat cîntărind monezi de aur
New York
Metropolitan Museum
of Art

193. JOOS
VAN CLEVE
Femeie cu mătănii
Florența, Uffizi

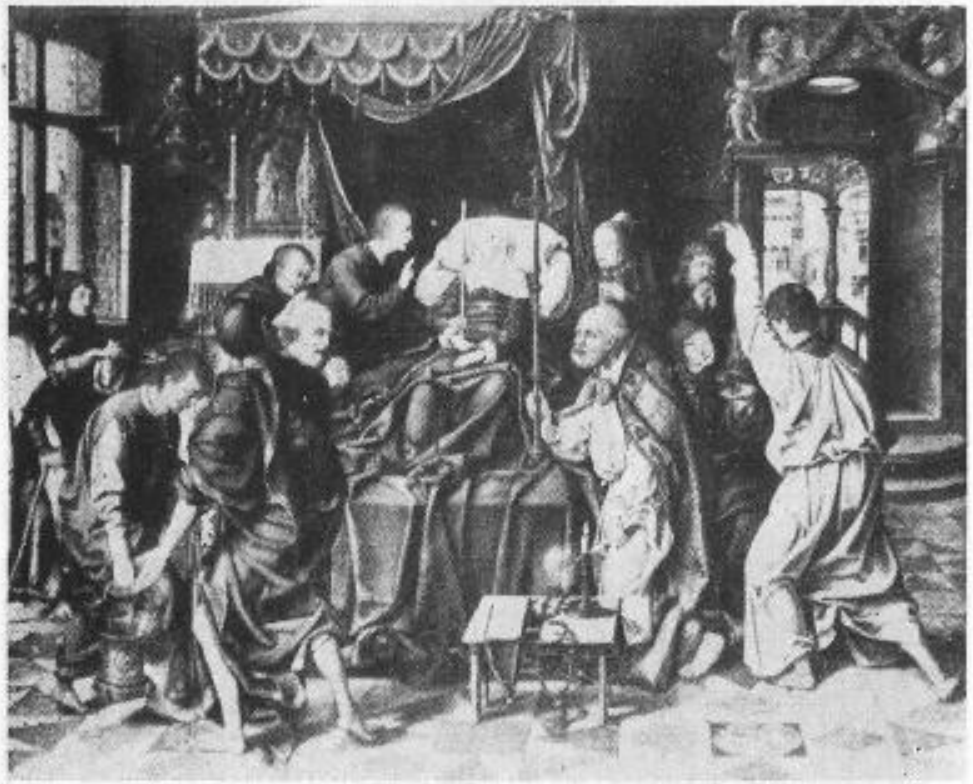
194. JOOS
VAN CLEVE
Henric al VIII-lea
Palatul
Hampton Court

195. JOOS VAN CLEVE
Regina Eleonora a Franței
Viena, Kunsthistorisches Museum



196. JOOS VAN CLEVE : *Închinarea magilor*
Detroit, Institute of Arts

197. JOOS VAN CLEVE : *Adorarea Maicii Domnului*
Panoul central al unui triptic. München, Alte Pinakothek

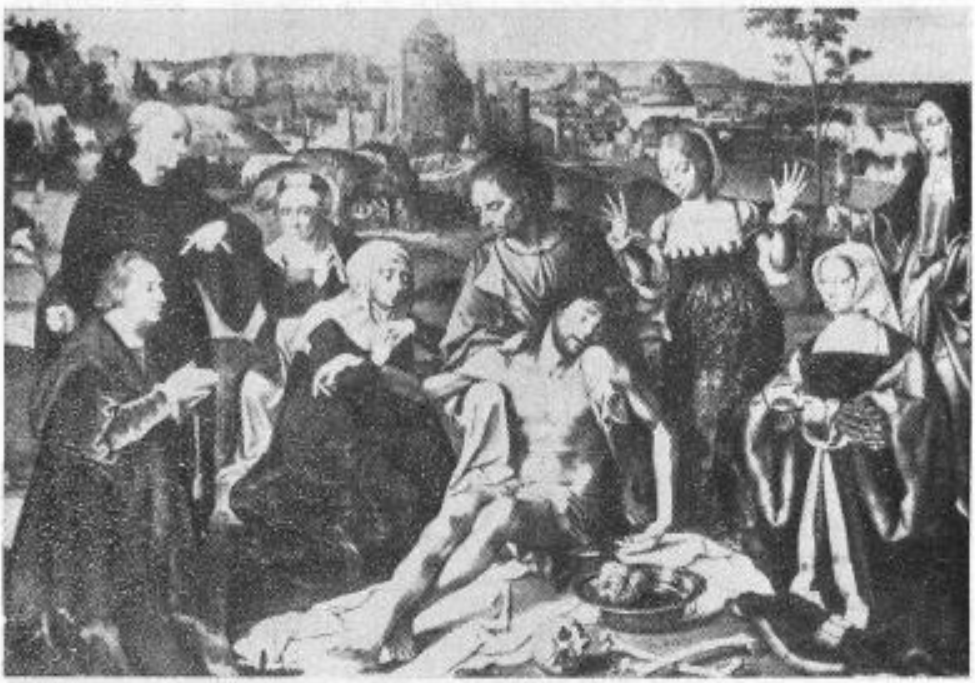


198. JOOS VAN CLEVE
Adormirea Maicii Domnului
(Detaliu)
Panoul central al unui triptic
Köln, Wallraf-Richartz Museum

199. JOOS VAN CLEVE
Sfînta familie
Viena
Kunsthistorisches Museum

200. JOOS VAN CLEVE
Fecioara şi Pruncul cu îngeri
Castelul Lulworth
colonel J. Weld

201. JOOS VAN CLEVE
Popas în timpul fugii în Egipt
Muzeul din Bruxelles



202. JOOS VAN CLEVE
Jelirea lui Hristos. Paris, Luvru

203. JOOS
VAN CLEVE
Fecioara și Pruncul
Cambridge
Fitzwilliam Museum

204. JOOS
VAN CLEVE
Sfînta familie
New York,
Metropolitan Museum
of Art

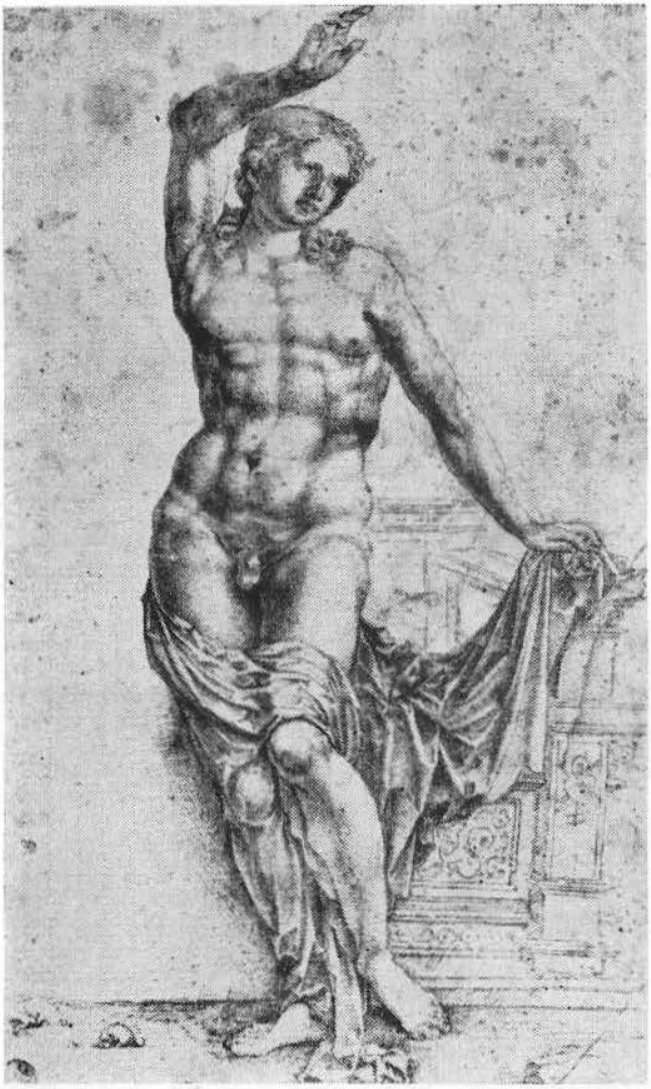
205. PROVOST
Fecioara și Pruncul
Piacenza,
Museo Vivico

206. PROVOST
Fecioara și Pruncul cu îngeri, profeți și sibile
Leningrad, Ermitaj

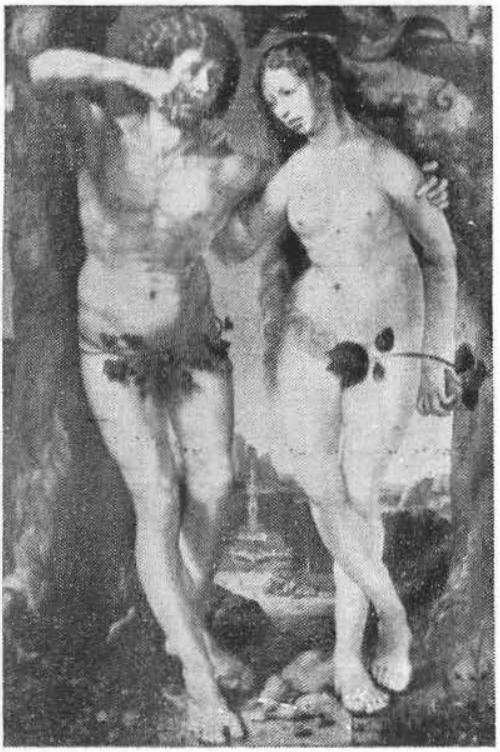
207. PROVOST
Judecata de apoi
Muzeul din Bruges

208. PROVOST
Moartea și avarul. Muzeul din Bruges

209. PROVOST
Îngerul arătîndu-i-se lui Avraam
Paris, contele Durrieu



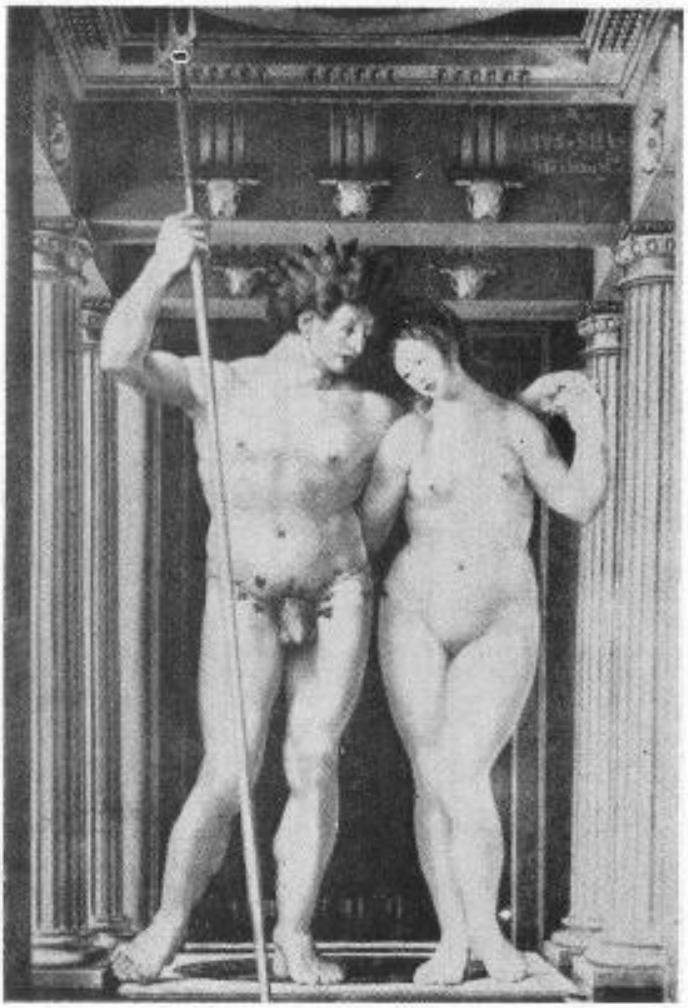
210. GOSSAERT
Apolo odihnindu-se („Hermafroditul")
Desen
Academia din Veneţia



211. GOSSAERT
Adam şi Eva
Palatul Hampton Court

212. GOSSAERT
Danae.
München
Alte Pinakothek

213. GOSSAERT
Neptun şi Amfitrite
Berlin-Dahlem
Staatliche Museen



214. GOSSAERT : *Sfîntul Luca pictînd-o pe Fecioară*
Galeria Națională din Praga

215. GOSSAERT: *Sfîntul Luca pictînd-o pe Fecioară*
Viena, Kunsthistorisches Museum

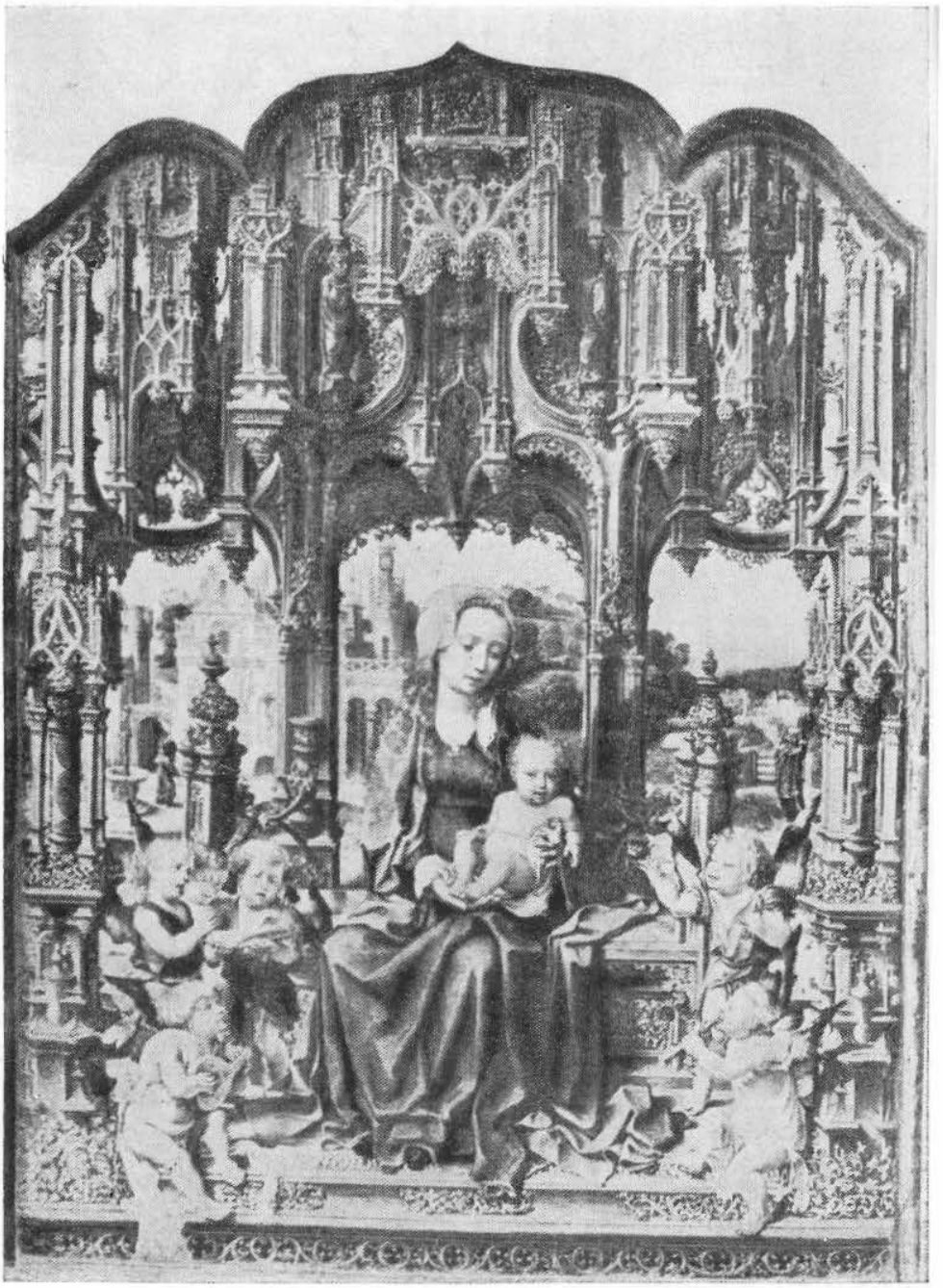
216. GOSSAERT
Portret de bărbat
Vierhouten
colecția
van Beuningen

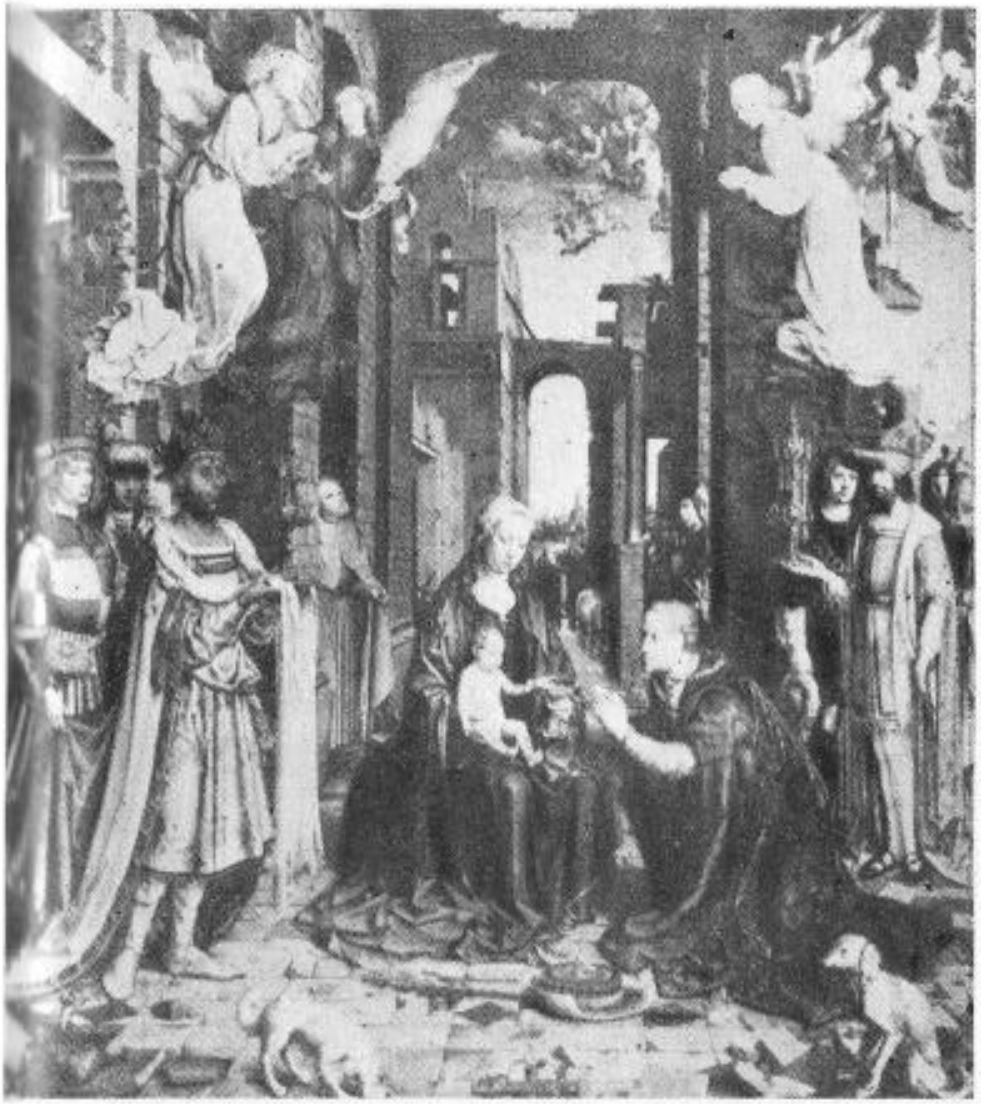
217—218.
GOSSAERT
Un Donator și soția sa
Muzeul din Bruxelles

219—220.
GOSSAERT
Jean Carondelet
închinîndu-se Fecioarei
și Pruncului
Paris, Luvru

221. GOSSAERT
Copiii regelui Cristian al II-lea al Danemarcei
Palatul Hampton Court

222. GOSSAERT : *Fecioara şi Pruncul cu îngeri*
Panoul central al tripticului Malvagna
Muzeul din Palermo





223. GOSSAERT : *Închinarea magilor*
Londra, National Gallery

224. GOSSAERT
Hristos în grădina Ghetsimani
Berlin-Dahlem
Staatliche Museen

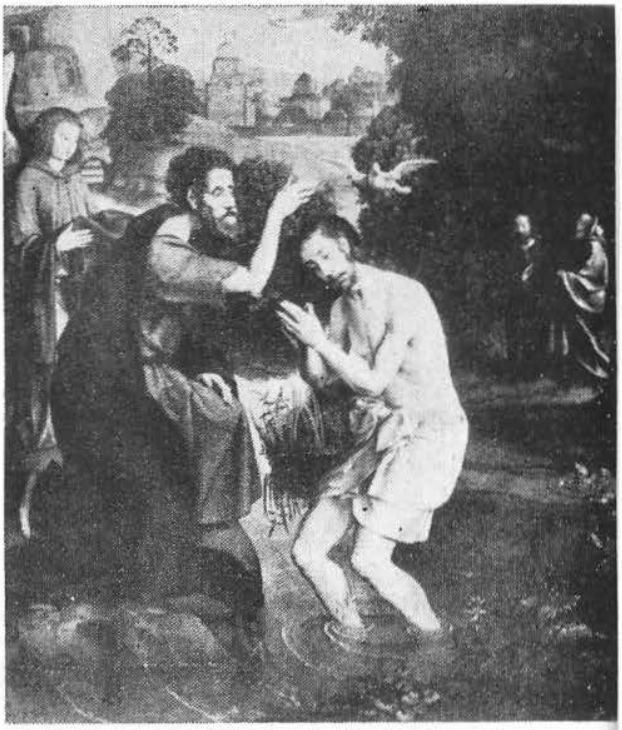
225. JAN JOEST
Fecioara și Sfîntul Ioan Evanghelistul, cu donatorul Juan de Fonseca
Catedrala din Palencia

226. JAN JOEST
Fuga în Egipt
Catedrala din Palencia

227. JAN JOEST
Punerea
în mormînt
Catedrala
din Palencia

228. JAN JOEST
Jelirea lui Hristos
Köln
Wallraf-Richartz
Museum

229. JAN JOEST
Botezul Domnului
Kalkar
Biserica Sf. Nicolae



230. MAESTRUL
DIN FRANKFURT
Sfînta familie
Frankfurt
Staedel Institut

231. MAESTRUL DIN FRANKFURT
Naşterea Domnului
(detaliu). Muzeul din Valenciennes

232. MAESTRUL DIN FRANKFURT
Artistul și soția sa
Roma, colecția baron van der Elst

233. JAN MOSTAERT
Joost van Bronckhorst
Paris, Petit Palais

234. JAN
MOSTAERT
Portret de bărbat
Liverpool
Walker Art Gallery

235. JAN
MOSTAERT
Justina van Wassenaer
Würzburg, Martin
von Wagner Museum

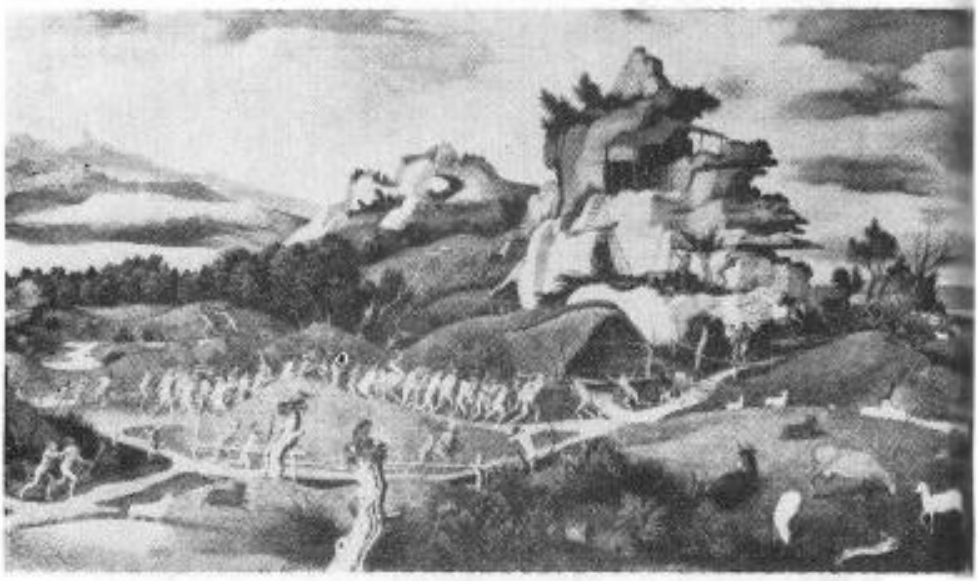
236. JAN MOSTAERT : *Avraam și Agar.*
Lugano-Castagnola
colecția Schloss Rohoncz, legatul Thyssen

237. JAN MOSTAERT : *Coborîrea de pe cruce*
Panoul central al unui triptic. Muzeul din Bruxelles

238. JAN MOSTAERT
Hristos omul durerii
Muzeul din Verona

239. JAN MOSTAERT
Inchinarea magilor
Amsterdam, Rijksmuseum

240 JAN MOSTAERT
Copacul lui Isai
(Atribuit
și lui Geertgen
tot Sint Jans)
Amsterdam,
Rijksmuseum



241. JAN MOSTAERT: *Peisaj din Indiile occidentale*
Haarlem, Franz Hals Museum

242. JACOB CORNELISZ VAN OOSTSAANEN
Jacob Pijnsen
Enschede, Rijksmuseum Twenthe

243. JACOB CORNELISZ VAN OOSTSAANEN
Fecioara şi Pruncul cu îngeri
Panoul central al unui triptic
Berlin-Dahlem, Staatliche Museen

244. JACOB CORNELISZ VAN OOSTSAANEN
Noli me tangere
Muzeul din Cassel

245. CORNELIS ENGELBRECHTSEN
Sfîntul Constantin şi sfînta Elena
München,
Alte Pinakothek

246. LUCAS
VAN LEYDEN
Mahomed și călugărul
Gravură

247. LUCAS
VAN LEYDEN
Adam și Eva. Gravură

248. LUCAS VAN LEYDEN: *Ecce homo*. Gravură

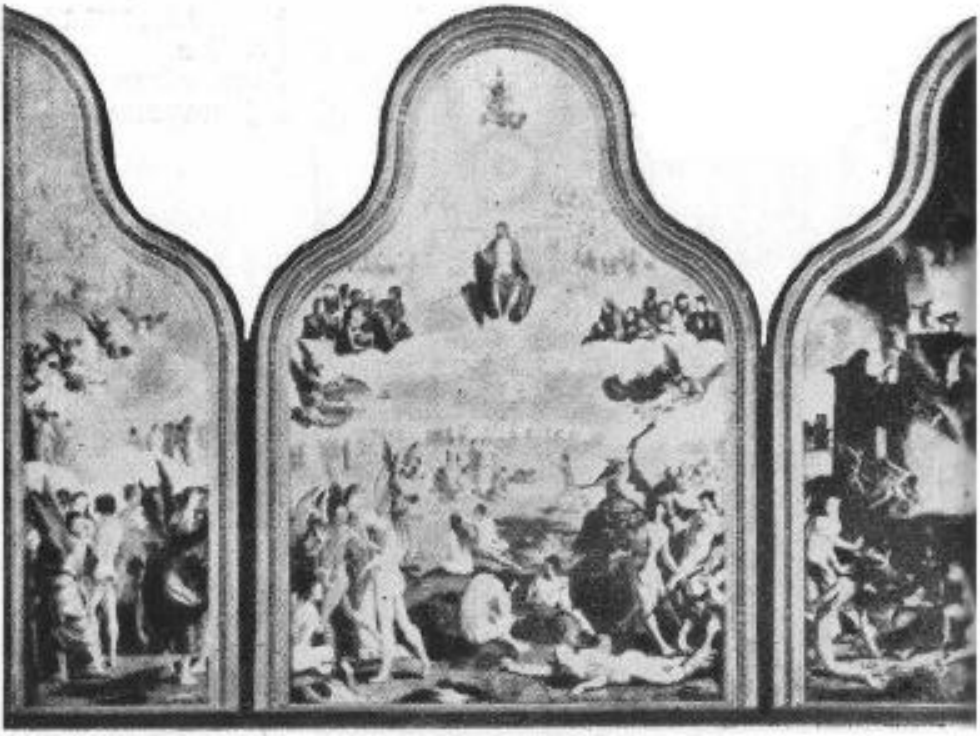
249. LUCAS VAN LEYDEN : *Moise scoţînd apă din stîncă*
Boston, Museum of Fine Arts

250. LUCAS VAN LEYDEN : *Jucătorii de cărţi*
Wilton House, contele de Pembroke

251. LUCAS VAN LEYDEN : *Jucătorii de şah*
Berlin-Dahlem, Staatliche Museen

252. LUCAS VAN LEYDEN
Predica
Amsterdam, Rijksmuseum

253. LUCAS VAN LEYDEN : *Adorarea viţelului de aur*
Amsterdam, Rijksmuseum



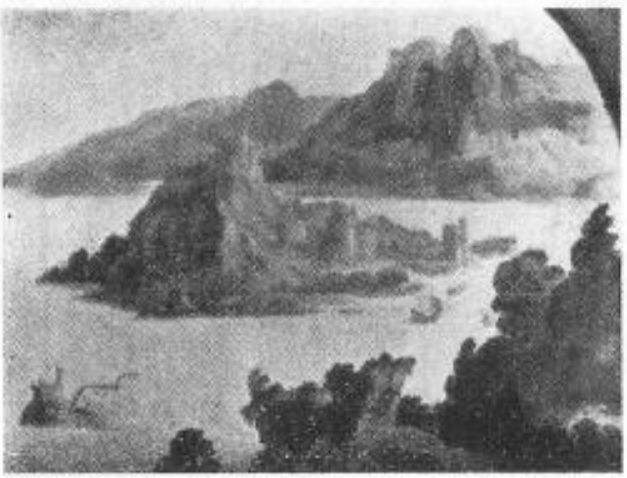
254. LUCAS VAN LEYDEN : *Judecata de apoi*
Leyda, Lakenhal Museum

255. *Ingeri*
Detaliu din il. 254

256. *Cei osîndiți în iad.* Detaliu din il. 254

257—258. *Sfinții Petru și Pavel*
Reversul voleților din il. 254

259. *Peisaj*
Detaliu din il. 257



260. *Peisaj*
Detaliu din il. 258

261. LUCAS
VAN LEYDEN
Fecioara și Pruncul
cu Sfînta
Maria Magdalena
și un donator
München
Alte Pinakothek

262. LUCAS
VAN LEYDEN
Suzana
în fața judecătorului
Anterior la Bremen
Kunsthalle

263. LUCAS
VAN LEYDEN
Autoportret
Braunschweig, Herzog
Anton Ulrich Museum

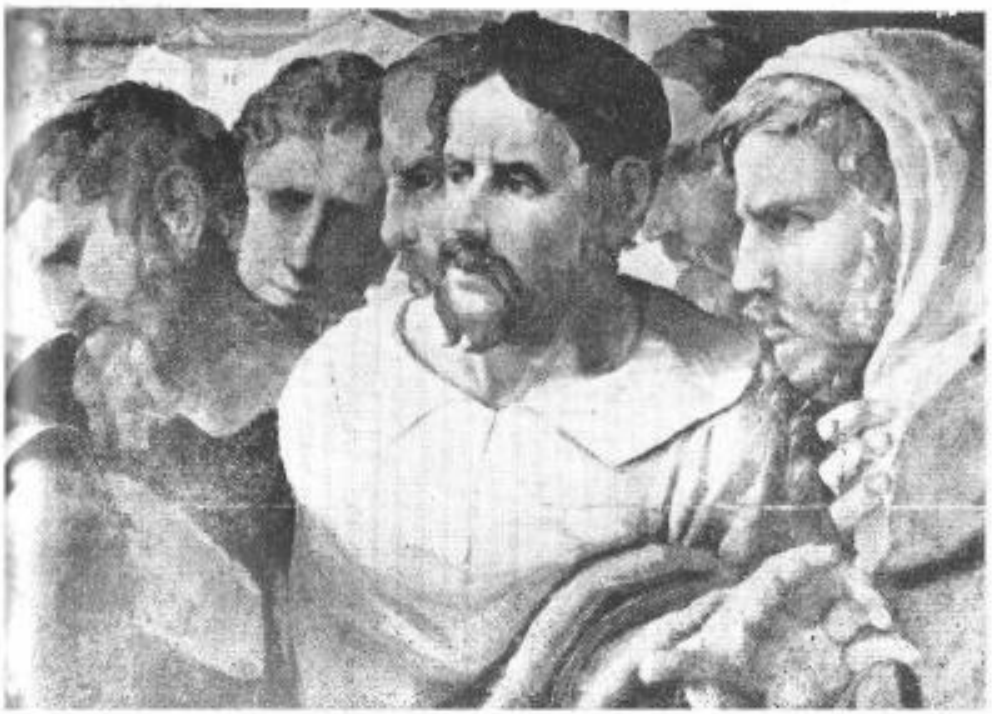
264. JAN VAN SCOREL
Sfînta familie
Panoul central al unui altar. Biserica din Obervellach (Carinthia)

265. JAN VAN SCOREL
Intîmpinarea Domnului
Viena Kunsthistorisches Museum

266. JAN VAN SCOREL
Intrarea lui Hristos în Ierusalim
Panoul central al altarului Lochorst
Utrecht, Centraal Museum

267. JAN VAN SCOREL
Inventarea crucii
Panoul central al unui altar
Biserica din Breda

268. *Șase capete*
Detaliu din il. 267



269. JAN VAN SCOREL
Douăsprezece pelerini la Ierusalim
Haarlem, Franz Hals Museum

270. JAN VAN SCOREL (atribuit și lui Antonis Mor)
Cinci pelerini la Ierusalim. Utrecht, Centraal Museum

271. JAN
VAN SCOREL
Portret de școlar
Rotterdam, Museum
Boymans-van Beuningen

272. JAN
VAN SCOREL
Portret de bărbat
Berlin-Dahlem
Staatliche Museen

273. JAN VAN SCOREL
Un pelerin la Ierusalim
Bloomfield Hills (S.U.A.),
Cranbrook Academy of Art

274. JAN VAN SCOREL
Agatha von Schoonhoven
Roma, Galleria Doria

275. JAN
VAN SCOREL
Sfinta Maria
Magdalena
Amsterdam
Rijksmuseum

276. MAERTEN
VAN HEEMSKERCK
Grup familial
Muzeul din Cassel

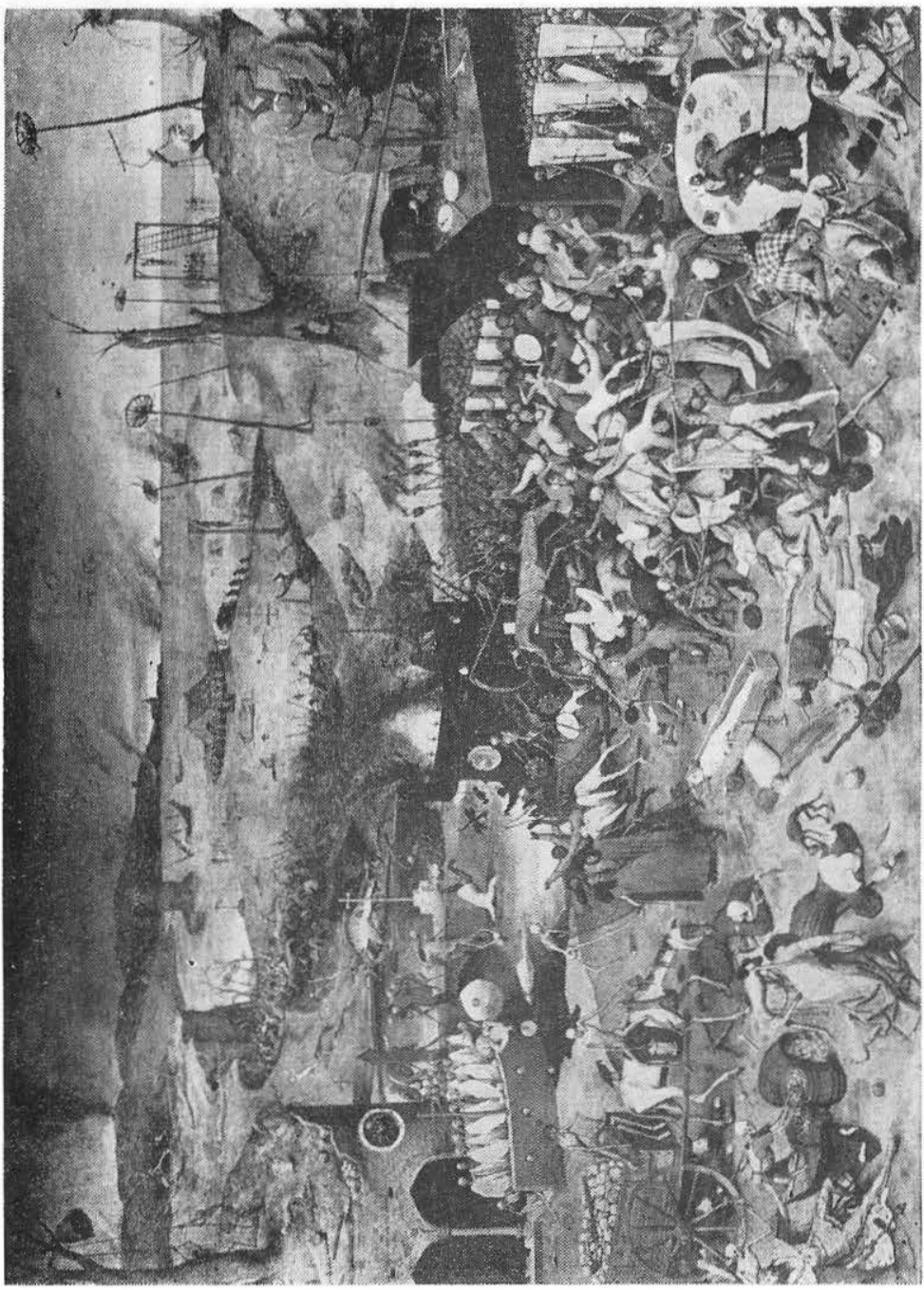
277—278.
MAERTEN
VAN HEEMSKERCK
Sfîntul Luca pictînd-o
pe Fecioară
Haarlem
Franz Hals Museum

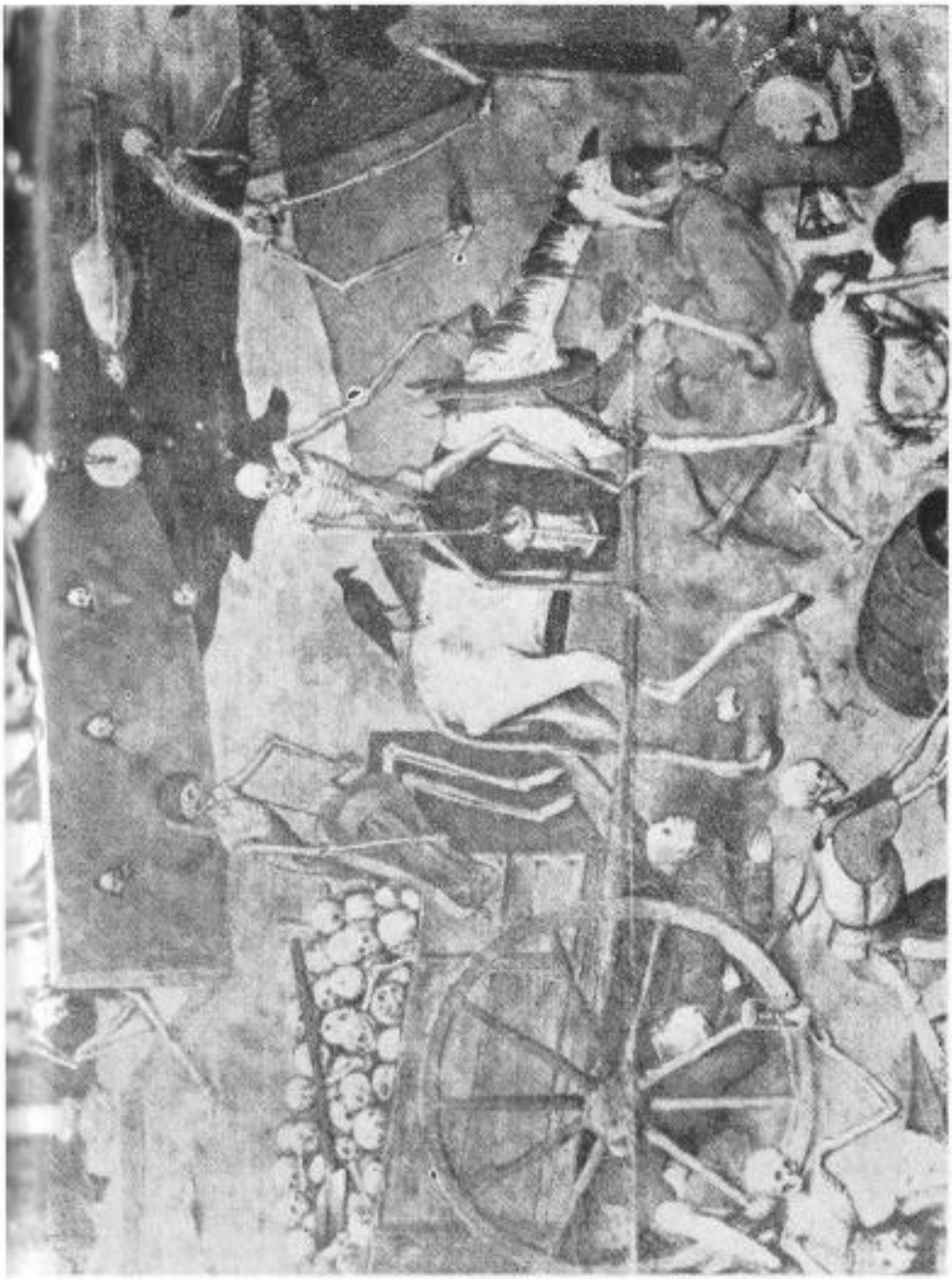
279—280. MAERTEN VAN HEEMSKERCK
Pieter Bicker şi soţia sa. Amsterdam, Rijksmuseum

281. VERMEYEN
Erard de la Marck
Amsterdam, Rijksmuseum

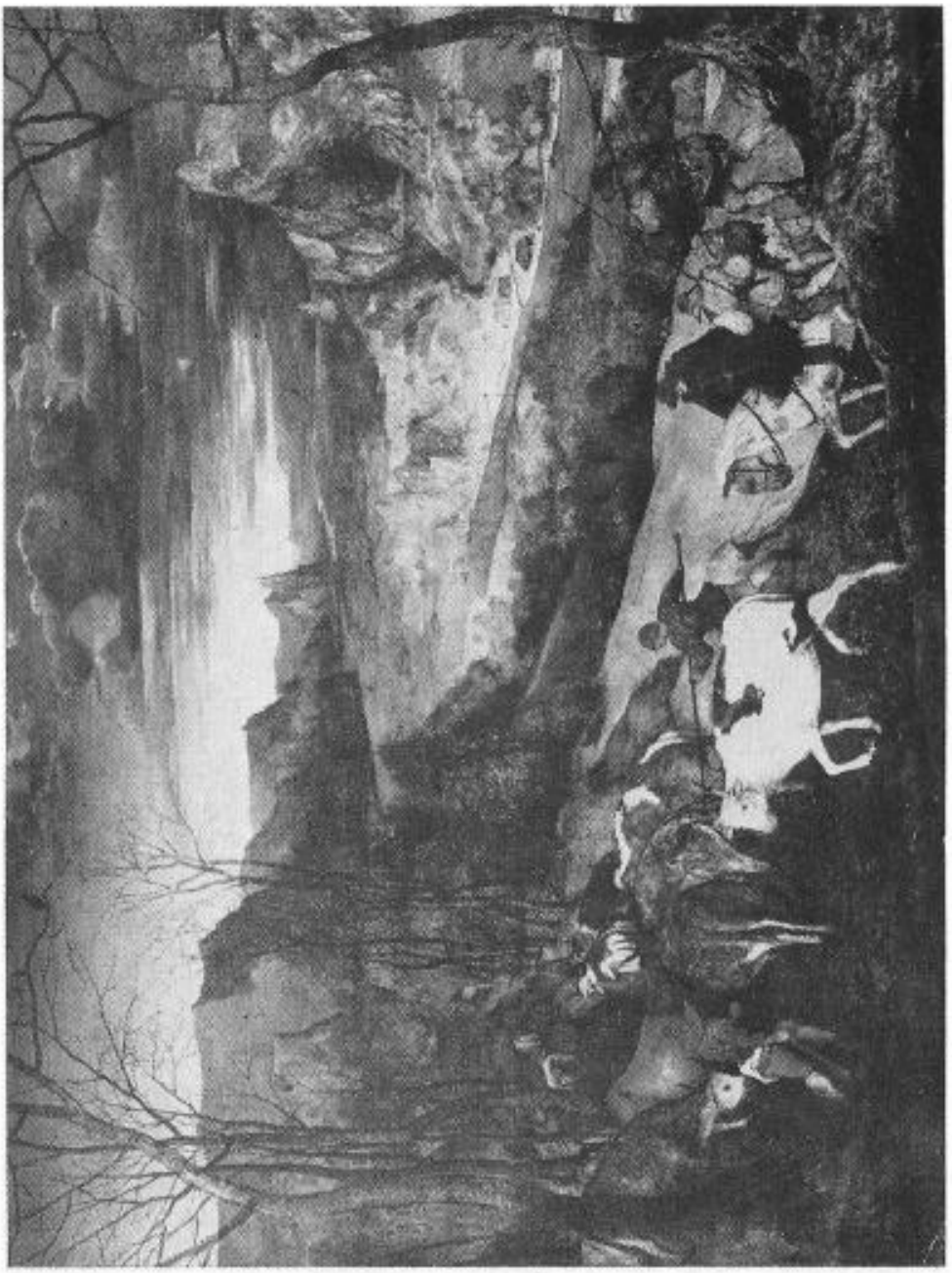
282. VERMEYEN
Portret de bărbat
Wilton House
contele de Pembroke

283. PIETER BRUEGEL
Triumful morții.
Madrid, Prado





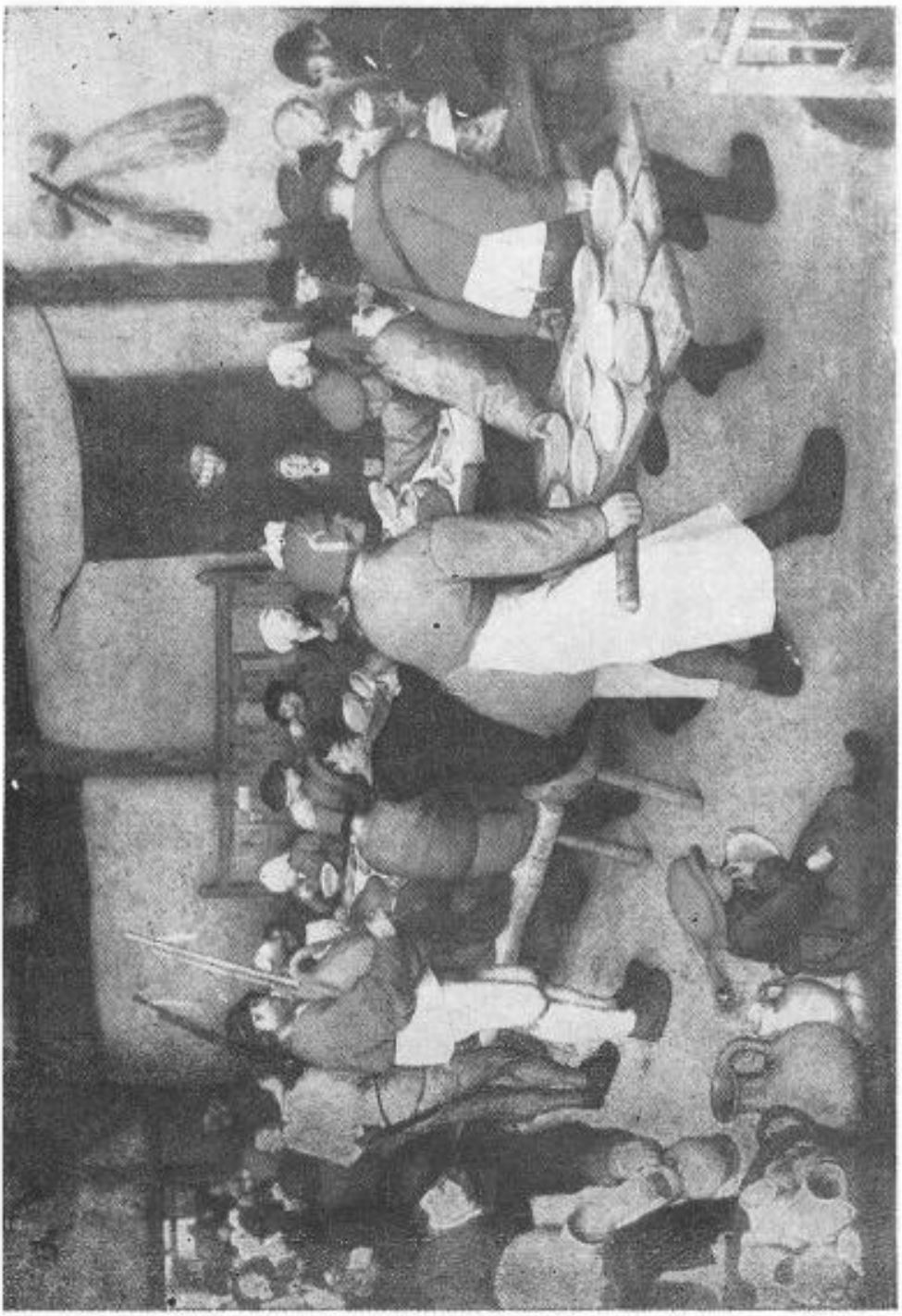
284. *Căruța morții* Detaliu din il. 283

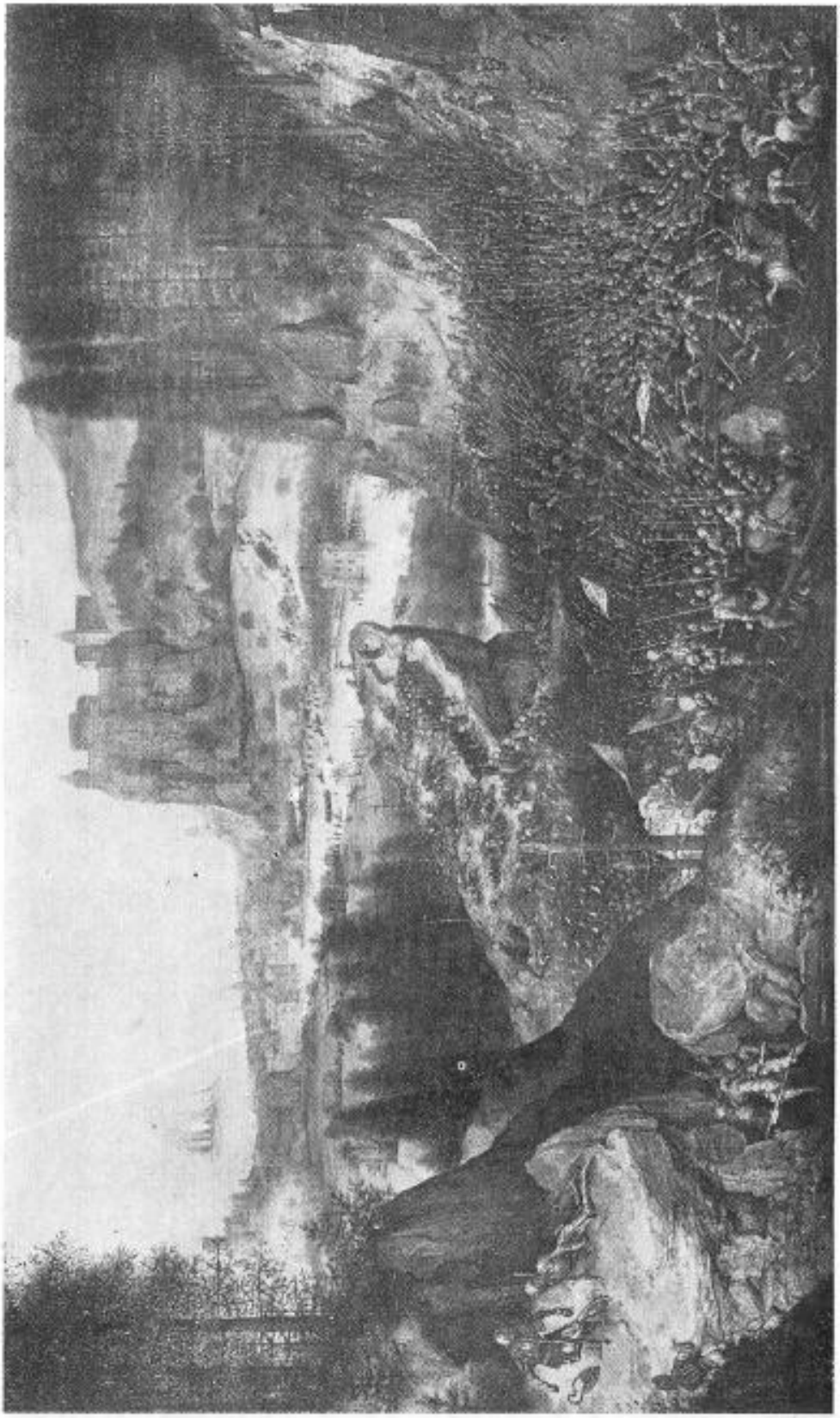


285. PIETER BRUEGEL : *Întoarcerea cirezii*
Viena, Kunsthistorisches Museum

286. PIETER BRUEGEL : *Vînători în zăpadă*
Viena, Kunsthistorisches Museum

287. PIETER BRUEGEL : *Nuntă țărănească*
Viena, Kunsthistorisches Museum





288. PIETER BRUEGEL : *Sinuciderea lui Saul*
Detaliu. Viena, Kunsthistorisches Museum

289. PIETER BRUEGEL: *Țara trîndavilor*
München, Alte Pinakothek

290. PIETER BRUEGEL: *Căutătorul de cuiburi*
Viena, Kunsthistorisches Museum

291. PIETER BRUEGEL : *Dans țărănesc*
Viena, Kunsthistorisches Museum

292. PIETER BRUEGEL
Parabola orbilor. Muzeul din Napoli

293. PIETER BRUEGEL
Capul Satanei
Detaliu din
Dulle Griet.
Anvers, Museum Mayer van den Bergh

nită claritate a mișcării. Uneori predomină liniile larg arcuite, ca în *Închinarea magilor* de la Philadelphia; alteori liniile drepte și cele frînte se îmbină, ca în lucrarea *Sfîntul Ioan pe insula Patmos* din Berlin. Personal presupun că faldurile curbe ale draperiilor țin de o perioadă mai veche a lui Bosch, iar cele drepte de una mai nouă, dar din lipsa unor piese cert datate, cronologia operei lui Bosch este încă vagă, cu toate investigațiile recente. 147 159

Chiar după eliminarea critică a multor cópii și imitații, numărul picturilor ce ne-au rămas de la Bosch este considerabil mai mare decît cel estimat de Dollmayr. Acesta a respins justificat unele piese din lista lui Justi, de pildă tripticul de la Valencia, dar a greșit înlăturînd altele. O serie de lucrări autentice n-au fost cunoscute nici de Justi și nici de Dollmayr. Lista alcătuită de Cohen pentru *Kiinsterlexikon* al lui Thieme-Becker este destul de completă [3]. Cartea bogat ilustrată despre Bosch a lui Lafond este nefolositoare, deoarece îi lipsește total demersul critic.

În încercarea mea de clasificare am de gînd să ignorez cronologia și să dispun materialul după subiecte, căci în felul acesta se pot alătura lucrările înrudite ca stil și compoziție, ceea ce va înlesni examenul general.

Am menționat deja cele trei panouri cu *Închinarea magilor* — figuri în picioare plasate pe ample fundaluri cu peisaj. Lui Bosch îi plăcea să înfățișeze Viața lui Hristos — de preferință scenele de groază ale Patimilor — în figuri bust, care îi permiteau să dea un maximum de expresivitate grotescă și înspăimîntătoare capetelor relativ mari ale dușmanilor și călăilor lui Hristos.

Nașterea Domnului, cu figuri bust (muzeul din Köln), acceptată de Justi, este probabil doar o copie de la mijlocul secolului al XVI-lea (ca și versiunea corespunzătoare, în general respinsă, de la galeria din Bruxelles). Doi mici voleți de altar dintr-o *Naștere a Domnului,* pusă în vînzare la München și necunoscută

mie au ajuns în colecţia Johnson din Philadelphia. Pe unul din voleţi sînt înfăţişaţi călăreţi regali — asemănători celor din panoul central al *Carului cu fîn* de la Escorial — magi cu suitele lor; celălalt volet cuprinde păstorii. Dintre scenele Patimilor cu figuri bust este autentică *Încununarea cu spini* de la Escorial [4]. Nici una din variantele acestei compoziţii (de la muzeul din Anvers, colecţia Kaufmann din Berlin etc.) nu este originală. Pe
156 de altă parte *Hristos purtînd crucea* din muzeul de la Gand este un tablou autentic, remarcabil prin vălmăşagul de capete strîmbate de ură cu care, fără a ţine seama de efectul spaţial firesc, artistul a umplut întregul plan al picturii. *Hristos în faţa lui Pilat*, un tablou de la Art Museum din Princeton, este similar sub raportul concepţiei şi compoziţiei.

Dintre scenele Patimilor cu personaje în picioare, *Hristos purtînd crucea* trebuie acceptat — un tablou relativ moderat ca expresie şi cu o tratare similară basoreliefului. Există
155 şi un *Ecce homo* la Staedel Institut din Frankfurt. Mult mai original ca invenţie este însă cel organizat în două planuri suprapuse din colecţia Johnson (Philadelphia).

Cu cîţiva ani în urmă am văzut pe piaţa de
146 artă din Bruxelles o *Răstignire a lui Hristos* nemenţionată nicăieri — o compoziţie lipsită de caracteristici personale [5]. Influenţa lui Rogier încă se mai simte, îndeosebi în figura lui Hristos pe cruce. Subiectul n-a permis artistului să dea frîu liber capacităţii sale inventive. În stînga, lîngă cruce, Fecioara şi Sfîntul Ioan stau tăcuţi împreună; în dreapta îngenunchează un tînăr donator, cu Sfîntul Petru ca patron alături. Peisajul este caracteristic, cu planul intermediar sărăcăcios şi cu fundalul bogat în siluete.

Pentru Bosch un sfînt este în primul rînd o fiinţă ispitită, asaltată şi batjocorită de dia-
153 voli. Celebra şi des copiata *Ispitire a Sfîntului Anton*, un altar cu voleţi, se află în Portugalia. Panouri separate cu Sfîntul Anton pot fi

văzute la Prado şi la Berlin. În pictura din Madrid, perfect conservată, sfîntul este aşezat ghemuit în primul plan, pierdut în viziuni şi privind lung în spaţiu, pe cînd forţele iadului înaintează cu arme violene. Şi aici, ca şi în tabloul similar din Berlin, făpturile diavoleşti sînt atît de mici încît atacul aduce mai degrabă cu sîcîiala unui roi de gîngănii veninoase decît cu o ameninţare.

Nici măcar Sfîntul Ioan, care şade scriind *159* pe insula Patmos şi priveşte în sus spre viziunea unui înger şi a Fecioarei în ceruri. nici măcar el nu este cruţat. Ca o iscoadă a iadului, neobservat de Evanghelist, un mic diavo se ascunde lîngă stîncă. Acest panou, pe reversul căruia este înfăţişată monocrom, într-o singură mişcare grandioasă, întreaga desfăşurare a Patimilor Domnului, se află la Kaiser Friedrich Museum din Berlin [6].

Unul din cele două tripticuri grav deteriorate de la muzeul din Viena are pe Sfîntul Ieronim în panoul central şi pe Sfinţii Aegidius şi Anton în voleţi. Celălalt triptic vienez reprezintă *Martiriul Sfintei Iulia* [7]. Muzeul din Gand a achiziţionat recent un panou cu *Sfîn-* *154* *tul Ieronim* zăcînd întins la pămînt, într-o atitudine penitentă de un efect ciudat. Chiar fauna şi flora sînt aici atît de înşelătoare încît arătări demoniace par să stea la pîndă pretutindeni.

Medalionul cu *Fiul risipitor*, aflat în colec- *158* ţia dr. Figdor din Viena [8], este de gen în concepţie şi a fost foarte bine descris de Glück *.

Dintre picturile cu *Vindecarea nebuniei* cea de la Prado este originală (nu cea din Amsterdam). După părerea noastră, în aceste lucrări se vădeşte o contradicţie între umorul acţiunii şi gravitatea concisă, arhaică a desenului.

Există foarte multă literatură despre cele trei lucrări de frunte, cu multe figuri, ale lui Bosch aflate la Escorial : cele două tripticuri, *Carul*

---

* *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XXV (n.a.).

152, 151, 145 *cu fîn* și *Grădina plăcerilor pămînteşti*, şi masa cu *Păcatele capitale* [9]. Justi a descris exhaustiv aceste compoziţii *. O replică a *Carului cu fîn* a fost descoperită la Aranjuez [10] (voleţii sînt la Prado şi Escorial), calitatea ei fiind aproape egală celei a versiunii complete de la Escorial.

152 Dintre reprezentările *Judecăţii de apoi*, tripticul de la Academia din Viena este cel mai îndreptăţit a fi considerat autentic.

Cele patru panouri înguste, destul de şterse astăzi, aflate la Academia din Veneţia (unde au fost, se pare, aduse din Palatul Dogilor) sînt originale; ele îi înfăţişează pe cei drepţi şi pe cei osîndiţi după Judecata de apoi [11].

Grădina plăcerilor pămînteşti reprezintă un punct culminant. Chemarea nestăvilită a ilustratorului a produs aici o îngrămădire de secţiuni egale compoziţional mai curînd decît o adevărată compoziţie.

Prin imaginile pe care le creează, Bosch rămîne o figură singulară în veacul al XV-lea. Concepţia sa despre peisaj pare să fi dat roade, mai ales la Patenier, dar şi — direct sau indirect — la alţi artişti ai vremii. Bosch a fost intens copiat în secolul al XVI-lea, dar pe imitatori îi atrăgeau numai subiectul, spectacolul, valorile moralizatoare şi elementele de groază. Interesul şi cererea pentru aceste teme s-au menţinut o bună parte din veacul al XVI-lea. Hieronymus Cock, printre alţii, a publicat stampe după compoziţiile lui Bosch. În jurul anului 1550 el i-a prezentat, pe cît se pare, arta lui Bosch lui Pieter Bruegel cel Bătrîn, care, mai ales în prima parte a creaţiei sale, lasă uneori impresia că îl imită şi continuă pe Bosch.

Pînă de curînd calitatea operelor originale ale lui Bosch nu s-a bucurat de multă înţelegere. Cele ce au supravieţuit datorează mult gustului lui Filip al II-lea al Spaniei, care a adunat la Escorial toate picturile de Bosch pe

* *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, X (n.a.).

care le-a găsit, tot aşa cum au procedat mai tîrziu, cu operele lui Bruegel, unii prinţi habsburgi ca Rudolf al II-lea şi arhiducele Leopold Wilhelm.

NOTE

1. Aşa cum au arătat cercetările ulterioare, Bosch apare prima oară în registrele Confreriei Sfînta Fecioară din Hertogenbosch în 1480—1481 (sub numele de „Jeroen pictorul").
2. Locuitori din Hertogenbosch purtînd numele de „van Aken" sînt menţionaţi încă din 1399, aşa cum a arătat recent L. von Baldass în lucrarea sa *Hieronymus Bosch*, Londra, 1960, pag. 9.
3. Friedländer însuşi a publicat liste mai complete în *Die Altniederländische Malerei*, V, 1927, pag. 143 şi urm. şi XIV, 1937, pag. 100 şi urm.
4. Pe lîngă această versiune Friedländer a mai acceptat ca autentică *Încununarea cu spini* achiziţionată de National Gallery din Londra în 1934 (vezi *Die Altniederländische Malerei*, XIV, 1937, pag. 101).
5. Acum la Muzeul regal din Bruxelles.
6. Acum la Staatliche Museen, Berlin-Dahlem.
7. Ambele tripticuri vieneze sînt acum la Palazzo Ducale, Veneţia.
8. Acum la Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.
9. *Grădina plăcerilor pămînteşti* şi masa cu *Păcatele capitale* se află acum la muzeul Prado, Madrid.
10. Acum la muzeul Prado din Madrid.
11. Două au fost publicate de Dülberg ca aparţinînd şcolii lui Hieronymus Bosch, în *Frühholländer in Italien*, planşele VIII şi IX.

PRIVIRE GENERALĂ ASUPRA SECOLULUI AL XVI-LEA

Istoricilor de artă le place să prezinte începutul de veac ca o nouă epocă şi să deschidă un nou capitol chiar şi în descrierea picturii nordice. Contrastul familiar dintre „Quattrocento" şi „Cinquecento" în sud ne tentează să operăm o diviziune similară şi în nord. Pasiunea istoricului pentru clasificări şi credinţa lui superstiţioasă în misterul numerelor contribuie la a transforma într-o schimbare bruscă ceea ce de fapt este doar o prefacere treptată, şi, ca rezultat, observaţia îşi pierde caracterul imparţial, devenind tendenţioasă.

Este totuşi admisibilă sublinierea anumitor trăsături ca fiind specifice veacului al XVI-lea în contrast cu al XV-lea, cu condiţia să nu uităm că acestea au apărut pe rînd, ici şi colo, într-un interval de timp care se întinde cu mult în urma şi înaintea anului 1500

Nici un pictor din veacul al XVI-lea n-a îmbinat în opera sa toate caracteristicile noii epoci. Putem enumera simptomele, dar sîntem obligaţi să recunoaştem că, la toţi artiştii care reprezintă acest secol pentru noi, numai un aspect sau altul al operei îl marchează pe pictorul respectiv ca fiu al epocii sale. Aproape toţi cei ce au început să lucreze între 1490 şi 1510 sînt cumva adînc înrădăcinaţi în tradiţie — un fapt adesea neglijat de istoricii care, din ignoranţă sau pentru claritate, simplifică procesul isto-

ric. Quentin Massys este mai arhaic decît Hugo van der Goes în anumite privinţe fundamentale. Iar o prezentare care îl aşază pe maestrul din Louvain la începutul noii perioade, dar trebuie să-l includă pe cel din Gand în perioada veche, falsifică faptele observate.

Forţa creatoare a artei neerlandeze scade considerabil în a doua jumătate a secolului al XV-lea, lucru ce se poate nota mai ales la Bruges. Cu excepţia lui Hugo van der Goes şi Geertgen nu găsim la nimeni îndrăzneală şi spirit întreprinzător. Nici exploatarea fructuoasă a bogăţiei moştenite la Memling, nici pasiva înflorire tîrzie a artei lui David, nu conţin germenii unui nou început.

Perioada din jurul anului 1500 ne prezintă o imagine confuză, în care se pot remarca numeroase eforturi simultane dar net divergente. Caracterul şi condiţiile generale ale perioadei pot fi cel mai bine definite în termeni negativi.

Artei de la începutul veacului al XVI-lea îi lipsesc încrederea în sine şi siguranţa ; ea este lipsită de rădăcini şi situată în afara legii. Scopul şi conţinutul ei nu mai sînt determinate de tradiţia meşteşugului şi a ideilor. S-a creat un vid în care pătrunde un aflux amplu şi variat. Chiar şi în trecut istoricii de artă au remarcat apariţia anumitor forme italiene ca un simptom exterior frapant şi l-au interpretat drept cauza reală a unei schimbări bogate în consecinţe. Teoria cea mai naivă — e drept, greu de găsit azi în literatură — presupunea în toate cazurile o „vizită în Italia", în urma căreia artistul se îndepărta de maniera naţională neerlandeză, intrînd în orbita artei peninsulare.

Rogier a vizitat Italia în 1450, dar nu există efecte vădite ale climatului străin asupra limbajului său formal. Un secol mai tîrziu, Pieter Bruegel călătorea prin Italia fără să perceapă nimic din arta italiană. Iar dacă Jan Gossaert sau Scorel s-au schimbat în Italia — în bine sau în rău — aceasta dovedeşte epui-

zare, lipsă de rezistență, un gol interior. Neputința lor de a-și menține pozițiile nu se explică în nici un caz numai prin mult exagerata legătură cu Italia. Este de ajuns să ne amintim de influența lui Dürer asupra Țărilor de Jos, mai întîi cînd au parvenit acolo gravurile lui și apoi, în 1520, cînd a sosit el însuși și și-a difuzat stampele în număr atît de mare. Desigur că artistul german nu era socotit un pictor superior în toate privințele, era chiar, probabil, aspru criticat. Dar procedeele și bogăția compozițiilor lui au fost rapid preluate, iar gravurile lui au fost masiv copiate. Era foamete, și hrana trebuia luată de oriunde se găsea.

Nici chiar în epoca eroică a artei neerlandeze, în prima jumătate a veacului al XV-lea, inventivitatea nu se manifesta din plin. Rolul predominant al unui Rogier van der Weyden se poate explica prin această lipsă generală. Forța artei neerlandeze stă mai mult în pătrunderea atentă a detaliilor decît în concepția generală a ansamblului. În secolul al XVI-lea o ambiție prost îndrumată se concentrează tocmai asupra invenției. Dorința și talentul sînt fatal despărțite.

S-ar putea alcătui o lungă listă a caracteristicilor noii epoci, dar chiar și o înșiruire mai modestă de personalități și monumente creează sentimentul neplăcut că excepțiile constituie o gravă amenințare la adresa regulilor și că toate generalizările nu sînt decît jumătăți de adevăr. Și totuși, după părerea mea, totalul jumătăților de adevăr ne dă, într-o oarecare măsură, un tablou general exact al extraordinarei eterogenități ce caracteriza țelurile artei neerlandeze în perioada 1490—1520.

În secolul al XV-lea pictorul lucra cu modestie, într-un spirit artizanal, dar artistul de gen, prin însăși natura sa — iar nu ca un țel în sine — crea opere personale și individuale. În secolul al XVI-lea manierele geniului sînt imitate de toți. Pictorii mărunți, care

în veacul al XV-lea lucrau fără pretenţii şi se conformau regulilor, devin nechibzuiţi şi nedisciplinaţi, alergînd după o falsă originalitate obţinută prin exagerare şi ostentaţie. Meşteşugul începe să se destrame, căci, pe de o parte, arta vanitoasă a artistului individual disprețuieşte metodele atente şi precise iar, pe de alta, instinctul cîştigului favorizează o producţie mai standardizată şi mai aducătoare de venituri, bazată pe execuţie neglijentă şi repetare mecanică. Sub aspect tehnic se înregistrează o apreciabilă scădere a calităţii. Urmările cele mai reale ale acestui declin nu s-au vădit însă decît în anii 1530—1550. Publicul larg cere acum tot mai multe lucrări de artă, preferînd ce este nou, la modă şi se poate obţine rapid şi ieftin. Creşterea exportului de opere de artă, mai ales din Anvers spre Spania, Germania, Suedia şi Danemarca a dus la criza finală a calităţii în pictură.

În locul preferinţei pentru forme calme şi ferm definite, notăm acum predominanţa formelor agitate şi colţuroase. Iluzia mişcării se obţine prin numeroase procedee minore, iar turbulenţa prin atitudini excentrice şi deformări violente. Incapabilă să dea vechilor teme o formă nouă, de inspiraţie proprie, generaţia tînără se mulţumeşte de regulă să scormonească vechiul şi să-l travestească sub un vălmăşag de zorzoane.

Atîta timp cît artistul era absorbit de conţinutul religios al operei sale, singurul său ţel fusese să-l evoce în toată simplitatea lui, dar această atitudine este acum înlocuită cu o ambiţie rece, pretins artistică (Jan Gossaert) sau cu un farmec facil al manierei (Joos van Cleve), cu o sentimentalitate personală (Quentin Massys) sau cu un interes entuziast pentru stimuli vizuali şi accesorii furnizate în doze tot mai mari („Manieriştii din Anvers"). Se caută acum naturaleţea, iluzia izbitoare ca scop în sine şi nu pentru a exprima ceva. Indiferenţa faţă de conţinut, care e răstălmăcit,

reinterpretat anapoda, frizează neseriozitatea. Atunci cînd arta începe să-şi piardă orientarea, să-şi întrerupă creşterea organică din rădăcini locale, să caute contacte mai curînd decît relaţii lăuntrice, să fie condusă de ţeluri ambiţioase şi nu de imbolduri profunde, schimbările de stil se produc într-un ritm mai înainte necunoscut. O nemulţumire agitată obligă artişti talentaţi ca Lucas van Leyden să oglindească întreaga confuzie a epocii în dezvoltarea lor personală, şi aceasta într-o viaţă foarte scurtă.

Arhitectura şi ornamentaţia par să ne dea un criteriu potrivit pentru aprecierea obiectivă a contrastului dintre cele două secole. Aproape exact la începutul veacului al XVI-lea Ţările de Jos trec de la stilul gotic naţional la cel al Renaşterii italiene. Dar chiar şi aici procesul ne apare destul de complex la un examen mai atent. În primul rînd, stilul gotic n-a fost părăsit ci s-a descompus, şi-a pierdut simţul moderaţiei şi a degenerat. Formele gotice n-au fost înlocuite numai cu cele italiene, sau pretins italiene, ale Renaşterii, ci şi cu motive romanice prost înţelese, cum sînt decoraţiile în zigzag din primele picturi ale lui Orley. Dorinţa artiştilor de a sublinia exotismul scenelor biblice şi legendare şi de a-şi etala cunoştinţele istorice a dus nu numai la alegerea formelor italiene, care erau socotite antice, ci şi la invenţii arbitrare.

Se dezlănţuie un fel de beţie a decoraţiei, care amestecă fără şovăială goticul cu o aparentă Renaştere. Rareori găsim o înţelegere a formei arhitectonice, a proporţiilor sau a calităţilor funcţionale. Cunoştinţele despre Renaşterea italiană se obţineau din surse nesigure, iar elementele neasimilate erau aplicate la întîmplare. Schimbarea de gusturi în arhitectură şi decoraţie nu trebuie nicidecum luată în serios. Uzul îndeobşte neavizat şi superficial al motivelor italiene nu indică un ideal stilistic pe care să-l considerăm, aşa cum au

făcut-o unii autori, drept forță motrice esențială.

Aproape toate aceste trăsături pe care le-am prezentat aici ca semne de dezagregare ar putea la fel de bine să fie interpretate drept agitația unui nou spirit creator. Cercetătorul optimist poate detecta aproape peste tot tînjirea după o artă mare, liberă, emancipată de sub tutela bisericii. Chiar și în superficialitatea tratării tehnice, în execuția mai amplă, mai cuprinzătoare și mai puțin rafinată este posibil să discernem, avînd în minte scopurile îndepărtate ale artei din veacul al XVII-lea, un început precum și un sfîrșit. Uleiurile groase ale lui Engelbrechtsen, penelul larg și curgător al lui Jan van Scorel pot fi privite ca semințe ale viitorului pe pămîntul Olandei. Iar din clipa apariției lor, talentele puternice înaintează cu succes pe căi care păruseră greșite — vezi, mai presus de toți, cazul Pieter Bruegel.

Noua epocă, sfărîmînd toate opreliștile, oferă un orizont mai larg, posibilități mai mari, cunoaștere și imbolduri, tentație și momente favorabile, otravă și, în același timp, hrană. Pericolele sînt mai grave pentru talentele mici decît pentru cele mijlocii, căci acestea pot găsi apărare contra afectării manieriste în observarea directă și atentă a naturii. A trecut un răstimp pînă ce simțul neerlandez al realității s-a orientat în acest domeniu lărgit, pînă ce au fost exploatate noile posibilități, au fost satisfăcute noile cerințe și au fost asimilați noii stimuli din sud. Perioada critică de tranziție a durat aproape un veac.

QUENTIN MASSYS

Quentin Massys s-a născut în 1466 şi a murit în 1530, fiind aşadar cu o generaţie mai tînăr decît Memling şi cu o generaţie mai bătrîn decît Bernaert van Orley. Acele lucrări ale lui care ne-au rămas au fost pictate în anii de deplină maturitate şi de bătrîneţe. Putem să-i urmărim opera, fără a fi stînjeniţi de laoune majore, de pe la 1506 pînă către 1530 şi putem discerne direcţia pe care a urmat-o artistul. Tot ce preexistă anului 1506 este obscur sau slab iluminat de ipoteze. Nu are prea mare importanţă dacă maestrul s-a născut la Anvers sau, cum apare mai probabil acum, la Louvain. Chiar de am fi siguri că şi-a petrecut vîrsta tinereţii şi a uceniciei la Louvain şi că în anii de formare n-a absorbit decît arta acestui oraş, tot n-am fi cu mult mai lămuriţi asupra artei sale. Ştim ceva mai multe despre arta din Louvain în jurul anului 1480 decît despre arta acelei epoci la Anvers, şi totuşi ştim foarte puţin. Firele ţesute între Dieric Bouts, maestrul de frunte din Louvain, mort în 1476, şi Quentin Massys sînt foarte subţiri. Aelbert Bouts, fiul lui Dieric, a condus, se pare, un atelier la Louvain pe la 1480 şi putem întrucîtva să-i recunoaştem producţiile. Nu trebuie exclusă însă posibilitatea ca tînărul Massys să fi fost influenţat într-un grad mai mare de artişti necunoscuţi astăzi decît

de modesta tradiție boutsiană care ne-a parvenit.

Singura modalitate practică este să începem cu perioada în care arta maestrului este deplin și bogat dezvoltată.

Printr-o fericită coincidență, cele două lucrări recunoscute — remarcabile nu numai prin dimensiuni — sînt datate sau, cel puțin, pot fi datate. Aceste două lucrări diferă ca subiect, iar schimbarea bruscă a temei a generat o uimitoare varietate și bogăție.

Altarul *Sfînta Ana* din Louvain, aflat acum la galeria din Bruxelles, poartă data 1509[1]; altarul cu *Jelirea lui Hristos* de la Anvers a fost instalat în 1511. Presupunînd — în mod plauzibil — că Massys n-a lucrat simultan la cele două altare, că data 1509 marchează terminarea picturii din Bruxelles și, în sfîrșit, că doi ani nu sînt o durată exagerată pentru terminarea fiecăruia din cele două seturi a cîte cinci panouri mari, sîntem îndreptățiți să privim cele două opere ca roade ale anilor 1508—1511, ani bine folosiți de către artist. În 1508 Massys avea patruzeci și doi de ani; era maestru la Anvers din 1491 și dobîndise probabil faimă și apreciere pentru realizări deosebite, astfel încît de la el se așteptau lucruri mari. *167–168* *166*

Oricît de mult am dori să stabilim linia dezvoltării artistului printr-o comparație a celor două opere, nu prea există speranțe — datorită intervalului mic de timp și subiectelor foarte diferite — să putem trage concluzii temeinice, cu atît mai mult cu cît altarele sînt inegal conservate. Contrastul, foarte izbitor la prima vedere, se naște cel puțin parțial și din faptul că pe cînd piesa din Anvers este în perfectă stare, cea din Bruxelles, în urma unei „curățiri" viguroase, și-a pierdut o mare parte din calitățile plastice și valorile coloristice.

Panoul din mijloc al altarului de la Bruxelles este ca o tapiserie, vădind o surprinzătoare lipsă a iluziei spațiale și a eclerajului central. Sîntem tentați să presupunem că pen- *167*

tru compozițiile mari Massys a apelat la desenatorii de tapiserii, care erau adevărații reprezentanți ai decorației de suprafață monumentală în Țările de Jos, și că, dacă ar fi folosit panouri mai mici, s-ar fi simțit îmboldit să imite compozițiile de tapiserie. În orice caz, tabloul cu *Sfînta familie* ar constitui un desen splendid pentru o tapiserie. Se prea poate că Massys a lucrat desene de tapiserie și că acestea au avut un anumit rol în formarea stilului său. Un lucru este clar: pe la 1500 erau în Țările de Jos foarte puțini artiști de capacitatea lui pentru asemenea comenzi. O mare parte din maniera lui personală se reflectă în cele mai bune tapiserii ce ne-au rămas din perioada anului 1500.

Personajele din panoul central al altarului *Sfînta Ana* de la Bruxelles sînt de aceeași mărime și importanță compozițională, prezintă o comunitate de sentimente și se aseamănă ca spirit. Deoarece toate sînt înrudite, această lipsă de contrast aproape monotonă este adecvată subiectului. Pe voleți, unde incidentele dramatice ar permite o variație a conținutului emoțional, tonalitatea generală rămîne neschimbată. În contrast cu arhaismul și rigiditatea compoziției, calitatea expresiei, inspirată pretutindeni din impulsul creator central, are o atracție sentimentală. O sensibilitate aproape exagerat de dulce, o eleganță tinzînd spre afectare, par fără îndoială mai puțin potrivite cu secolul, viril și îndrăzneț, decît subiectivismul pronunțat cu care sînt tălmăcite aceste emoții.

Ființele omenești, cu sensibilitatea lor spirituală, cu un caracter mai mult feminin decît masculin și vădind o reținere de doamne binecrescute, care evită grosolănia și vulgaritatea, par încărcate cu tensiunea unei dureri surde. Dorind să păstreze liniștea locului și să-și mențină propria demnitate, ele apar rezervate, cu buzele ușor întredeschise și cu ochii lăsați în jos. Un patos reprimat se degajă din trupuri, din capete și

din mîini. Ajunge pînă la noi ecoul unui limbaj înăbuşit, ca un fel de cîntec ale cărei cuvinte sînt neînţelese, dar care prin melodie ne sugerează profunzime şi meditaţie. Delicatele făpturi cu mîini fine nu-şi calmează agitaţia lăuntrică ; ele par nişte vase semitransparente care ne chemă mereu să le ghicim conţinutul. Evident, după ce examinăm întreaga operă a maestrului, secretul îşi mai pierde din atracţie, căci această spiritualitate sensibilă şi rafinată apare pretutindeni, indiferent de subiect, devenind aproape manierism, Massys ne aminteşte într-un fel de predicatorul care, prin forţa obişnuinţei, foloseşte patetismul predicii în vorbirea de toate zilele.

De o modestie aproape exagerată, Massys acoperă picioarele şi urechile personajelor şi îşi zugrăveşte pruncii sfinţi complet îmbrăcaţi. Oamenii lui dau semne de suprarafinare, au un farmec uşor degenerat. Figurile sfinte sînt modelate cu un conştient simţ al frumuseţii ; *Sfînta familie* nu cuprinde nici un „cap de expresie". Formele neregulate sau caricaturale sînt rezervate pentru vrăjmaşi şi călăi, ca şi pentru gloată, care se deosebeşte de casta conducătoare. Răul este înfăţişat prin urîţenie, foarte clară, aproape nudă, penibil de exactă, redată net şi curgător cu hidoşenia, strîmbăturile şi pocelile ei.

Îmbrăcămintea este discret adaptată acestor făpturi rafinate — veşminte care nu seamănă deloc cu cele ce se purtau în Ţările de Jos pe la 1508. Dorinţa de a îndepărta de prezent acţiunea şi figurile prin folosirea unor costume exotice — mai ales acoperăminte de cap de tip oriental — a jucat într-adevăr un anumit rol, dar gustul artistului şi înclinaţia lui pentru suprafeţe mari de tonuri locale bine alese şi pentru falduri curgătoare, aş spune melodioase, au fost determinante în obţinerea unei interpretări libere a croielii veşmintelor. Sinceritatea simplă a pictorilor mai vechi este înlocuită cu o atitudine neîncrezătoare faţă de natură. Luorînd selectiv şi călăuzit de un gust

bine definit care îi dictează ce să accepte şi ce să refuze, Massys năzuieşte conştient spre ideal, spre rafinarea realităţii vulgare prin subliniere şi contrast.

În lumina mai blîndă şi în spaţiul mai am-
166 plu al catedralei, altarul din Anvers făcea probabil o impresie mai puţin provocatoare decît astăzi la muzeu. Ne trebuie oarecare timp pentru a ne reveni după această impresie profundă, dar nu desăvîrşită. Tragedia Patimilor este exprimată mai puţin mişcător în ansamblu decît prin mijlocirea capetelor şi mîinilor. În lumina uniformă de zi, impresia predominantă este cea a unei străluciri irizate a marilor zone de culoare locală. Simetria grupurilor aproape rigide contrastează supărător cu realismul fiecărui detaliu. Iar luciul egal şi mătăsos al picturii pare nepotrivit cu mărimea ei. Zadarnic caută ochiul acea organizare a părţilor care s-ar potrivi cu mărimea, ori contraste puternice de lumină şi umbră, ori accente dominante.

Şovăim să dăm crezare primei impresii, căci această manieră arhaică conştient primitivă respiră ceva din suflul auster al artei adevărate.

Cele zece figuri principale, cam de aceeaşi mărime, sînt toate dispuse, nu fără dificultate, la distanţă egală de privitor, astfel încît toate capetele sînt la fel de importante, ca şi cum ar fi fost plasate de un regizor care nu vrea să supere pe nici unul dintre actori. Întreaga lăţime este dens populată, astfel că planul intermediar este complet acoperit, înlăturat. Pretutindeni ochiul, care tînjeşte după o adîncime adecvată înălţimii şi lăţimii, se loveşte de şirul de figuri care domină mai mult de două treimi din tablou. Nu există o legătură sau o tranziţie între figuri şi peisajul din fund, care a fost adăugat pentru a umple fîşia îngustă de deasupra. În execuţia fundalului, cu numeroasele lui părţi mici, nu s-a ţinut seama de proporţiile ansamblului. Enorma distanţă dintre planuri nu este exprimată, cel puţin nu prin mijloace picturale. Massys compune ca un de-

senator de tapiserii şi pictează ca un miniaturist. În ciuda chinuitorului conflict născut din situaţia critică a maestrului la hotarul dintre două vîrste, grija neobosită şi sensibilitatea cu care execută în detaliu formele pe suprafeţe întinse stîrnesc uimirea şi admiraţia noastră.

Cele două picturi de altar exprimă personalitatea autorului atît de elocvent şi în accente atît de impresionante încît nu ne putem îndoi, în ciuda oricăror posibilităţi de modificare, că am sesizat esenţa imutabilă a artei sale şi că putem acum adăuga cu încredere celelalte opere care ne-au parvenit. Se prea poate că de-abia tîrziu, cînd se afla în culmea gloriei sale, a îndrăznit Massys să-şi exprime subiectivitatea clar şi cu siguranţă de sine, astfel încît lucrările mai vechi — şi ce sarcină captivantă ar fi descoperirea lor! — arată mai puţin limpede caracteristicile pictorului, obligîndu-ne să recunoaştem în germene ceea ce ştim deja din anii de maturitate.

La galeria din Bruxelles se află două *Fecioare,* una pe tron, în lungime integrală, cealaltă bust; ambele au fost declarate de Ludwig Scheibler, cu decenii în urmă, ca lucrări relativ timpurii ale lui Massys. Şi cu deplină justificare, consider eu. Panourile au un colorit masiv şi cald, pătruns de o profundă melancolie. Madona cea în bust este frapantă prin faţa ei plină, dominată de nişte ochi negri larg deschişi. Ceea ce ni-l sugerează pe Massys în primul rînd este suprafaţa lisă, modelarea subtilă care, cu minunată iscusinţă, dă corpurilor rotunjimi gingaşe. Pruncii din ambele picturi seamănă între ei; aerul lor placid şi rezervat, ca şi expresia de tristeţe neajutorată din priviri (amintindu-ne de ochii animalelor), apar frecvent în operele mai tîrzii ale artistului. Draperia unduitoare a primei *Madone* confirmă paternitatea lui Massys. 164

Cele două *Madone* au fost pictate cu puţin înainte de altarul *Sfînta Ana,* dar este greu să precizăm data. Lor li se poate adăuga tabloul

cu *Sfîntul Cristofor* de la galeria din Anvers; ca efect general și acesta este întunecat și ne amintește cumva de Dieric Bouts prin petele de roșu și albastru intens. Se poate, totuși, ca tenta închisă să se explice prin lumina de seară.

Strădania lui W. Cohen de a stabili filiația artei lui Massys * se întemeiază pe presupuneri greșite. În primul rînd, *Capul Mîntuitorului* de la galeria din Anvers, care după Cohen reprezintă veriga de legătură dintre Massys și atelierul din Louvain al lui Dieric Bouts, categoric nu este pictat de Massys ci e doar o lucrare foarte izbutită a lui Aelbert Bouts și deci nu poate intra în discuție. Trebuie apoi să respingem integral concluziile atît de abil trase de Cohen pe baza altarului din Valladolid. Cu o certitudine neobișnuită la el, C. Justi a reclamat voleții spanioli pentru Massys. Cum însă eu nu accept paternitatea lui Massys, îmi pot permite să ignor concluziile lui Cohen despre o pretinsă influență olandeză.

179 Dintre portretele lui Massys, *Canonicul*, aparținînd principelui de Liechtenstein este, după cîte știu, general acceptat. Portretul lui Aegidius de la castelul Longford (lucrat probabil în 1517 [2]) a fost mai des menționat decît studiat. Autenticitatea lui nu poate fi contestată. Dacă însă perechea lui, cealaltă jumătate a
178 dipticului — portretul lui Erasmus din Rotterdam — a supraviețuit în versiunea din Roma (la Biblioteca Corsiniana [3], anterior în colecția G. Stroganoff) nu mă pot încumeta să apreciez. Cel mai matur portret pictat de Massys, și
172 probabil ultimul, este cel din Frankfurt care, după cîteva interpretări fanteziste, este acum ferm și general recunoscut. Omul înfățișat are aerul unui retor sau al unui artist dramatic.

În pasiunea sa pentru inovații, artistul inteligent caută o temă picturală care să cuprindă figura, mișcarea, mîinile și capul, dorind să picteze omul într-o acțiune caracteris-

---

* *Studien zu Quinten Metsys*, Bonn, 1904 (n.a.).

tică. Tema picturală nu este totdeauna clară, dar interesul se îndreaptă invariabil spre acele calităţi intelectuale care tind să capete expresie, creîndu-se astfel o legătură spirituală între privitor şi persoana reprezentată.

Portretul de bărbat de la Northwick Park [4] *173* este similar sub raport compoziţional celui aflat în posesia principelui Liechtenstein. Indiferenţa dovedită faţă de această excelentă lucrare este arătată şi altor două portrete mai *174-* modeste, unul de bărbat şi celălalt de femeie, *175* păstrate la galeria din Oldenburg. La acestea *176* voi adăuga un relativ arhaic *Portret de bărbat,* existent la Chicago Art Institute, precum şi pe cel al unui bărbat mai tînăr, aparţinînd lordului Amherst *(Arundel Club,* 1909, nr. 7, „Şcoala germană") [5]. Cine e înfăţişat în tabloul lordului Amherst? Publicaţia susmenţionată ne spune că este „Portretul lui Gonsalvo da Cordova". Mottoul înscris în frumoase caractere romane — FIDELITER ET EXPEDITE* — costumul de vînătoare neobişnuit, ale cărui mîneci par să fi fost despicate cu sabia, precum şi mustaţa deosebită dau o anumită însemnătate stabilirii identităţii acestui om. Postura suplă, mîna elegantă, buzele uşor întredeschise, aerul de suferinţă, dorinţa de a vorbi — totul este caracteristic lui Massys.

Cel mai bun mijloc de a sesiza ascuţimea studiilor de caracter ale lui Massys este o comparaţie cu portretele lui Holbein, ale căror obiectivitate sănătoasă şi calm lăuntric par clasice alături de subiectivitatea romantic insistentă şi patosul nestăpînit al maestrului din Anvers.

O serie de tablouri, cu figuri aproximativ în mărime naturală, cum ar fi pictura bust a lui *Hristos* şi perechea ei *Mater dolorosa* de la Anvers (panourile de la Londra sînt probabil cópii), figura bust a *Mariei Magdalena* *169-* de la acelaşi muzeu, *Zaraful* de la Luvru (da- *177* *170*

* Cu statornicie şi fără zăbavă. *(În limba latină în original.)* (n. tr.).

tat 1519?)[6], *Madona* de la Luvru (anterior în colecţia Rattier) (datată 1529), un *Ecce homo* cu numeroase figuri dintr-o colecţie particulară de la Madrid[7] şi alte cîteva lucrări ale maestrului vin să se aşeze alături de marile picturi de altar şi să confirme impresia lăsată de acestea, fără însă a amplifica imaginea generală.

Cred că este cazul să spun acum un cuvînt despre cîteva picturi mici. Arta lui Massys se schimbă în funcţie de mărimea lucrării. Sub un aspect nou, dintr-o latură nouă, natura ei ni se mai dezvăluie o dată, întregind imaginea pe care ne-am format-o şi adăugîndu-i alte trăsături. Nevoia de a vorbi despre pioturile mici este cu atît mai presantă cu cît acestea au fost ori neglijate ori greşit judecate, nici una neprezentînd importanţă pentru ideea curentă despre arta maestrului.

Dacă execuţia lui Massys nu se acordă întotdeauna cu monumentalitatea spre care el năzuie, în cazul lucrărilor de dimensiuni modeste ne putem aştepta măcar la o armonie lesne realizată. Şi, de fapt, există panouri mici de un finisaj imaculat, în care desenul suplu, mişcările de mare sensibilitate vibrează într-un perfect unison, fără urmă de discordanţă, şi în care depărtarea de natură, structura spaţială şi independenţa arbitrară a culorii locale de lumina naturală par mult mai puţin supărătoare ori arhaice decît în tablourile mari. O asemenea pictură cu figuri mici este altarul cu patru panouri de la Pinacoteca din München, care a fost readus la aspectul original prin
171 îndepărtarea picturii suprapuse. Unele părţi, aflate în colecţia Boisserée, au trecut la Nürnberg, altele au fost expuse în Pinacotecă — *Fecioara pe semilună*, *Sfînta Treime* şi *Sfîntul Roch*. La acestea putem adăuga cele două mici panouri cu *Sfîntul Ioan Evanghelistul* şi *Sfînta Agnes* din colecţia von Carstanjen, în prezent la Pinacoteca din München[8].

Madona în picioare de la muzeul din Lyon[9],

atît de des greşit interpretată, aparţine de asemenea acestui grup, ca şi *Madona* în bust existentă cîndva în colecţia Aynard.

Situaţia este mai complexă în cazul unui grup de scene ale Patimilor, dintre care unele sînt mai slabe calitativ şi trebuie privite ca producţii de atelier. Grupul este de sine stătător şi se compune dintr-o *Răstignire* aparţinînd principelui Liechtenstein [10], o *Răstignire* păstrată la National Gallery din Londra, o a treia, foarte slabă, la galeria din Bruxelles, două tripticuri la galeria Harrach din Viena şi Musée Mayer van der Bergh din Anvers, o *Jelire a lui Hristos* la Luvru, nudurile îngenuncheate de femei penitente din colecţia Johnson de la Philadelphia şi, în sfîrşit, un *Sfîntul Ioan Evanghelistul* fragmentar la muzeul din Padova.

Întreaga operă a lui Massys atestă vasta cultură a artistului şi năzuinţa lui conştientă spre rafinament, ca şi un gust personal care evită grosierul şi comunul, îndreptîndu-se spre ce e rar şi ales. Pentru a-şi satisface înclinările aristocratice, maestrul trece bucuros dincolo de hotarele patriei sale. Dacă a suferit vreo influenţă a artei sudului, aceasta vine neîndoios din partea lui Leonardo da Vinci, cu care se simţea înrudit sufleteşte. Cunoştea poate picturile şi desenele lui Leonardo şi s-a călăuzit în propria sa execuţie după acest mare exemplu. Există cel puţin un caz în care putem stabili o legătură concretă între cei doi artişti. La muzeul din Poznan se păstrează un mare tablou cu *Fecioara,* provenit din colecţia Raczynski, a cărei incongruenţă îi intrigă pe critici. Madona, în lungime integrală, este aşezată în aer liber şi întoarsă într-o parte, iar Pruncul se joacă cu Mielul. Modelul compoziţiei este celebra operă a lui Leonardo *Fecioara şi Pruncul cu Sfînta Ana,* dar în loc să şadă în poala Sfintei Ana, Fecioara Maria e plasată pe un dîmb. Se poate ca Massys să nu fi cunoscut tabloul aflat acum la Luvru,

ci să fi folosit un studiu, un desen sau vreo copie (există numeroase și astăzi). Oricum, relația este instructivă.

Tabloul din colecția Raczynski are un peisaj reușit și atent detaliat, cu trăsături pur neerlandeze, care se înalță abrupt în spatele figurilor. Peisajul nu pare lucrat de aceeași mînă ca figurile. S-a emis ipoteza că ar fi de Patenier, dar personal n-o găsesc convingătoare [11].

O cunoaștere — desigur incompletă — a învățăturii și realizărilor lui Leonardo pare să fi inspirat căutările lui Massys și să fi întărit tendința lui de a descoperi peste hotare idealuri mai înalte. În complexitatea minuțioasă a mișcării, în suplețea corpurilor și în subtilitatea modelării putem discerne un ideal inspirat de maestrul italian.

NOTE

1. Comandat în 1507 pentru capela Confreriei Sfînta Ana din biserica Sf. Petru de la Louvain, cf. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, VII, 1929, pag. 114.
2. Data 1517 este acum certă, reieșind din corespondența lui Sir Thomas More, pentru care Massys a pictat portretele lui Aegidius și Erasm.
3. Revenind asupra portretului în *Die Altniederländische Malerei*, VII, 1929, pag. 41, și urm., Friedländer nu pune la îndoială autenticitatea acestei versiuni.
4. Acum la National Gallery of Scotland, Edinburgh.
5. Posesorul actual este necunoscut.
6. După părerea lui Friedländer și a altor specialiști, data de pe pictură este 1514
7. Acum la muzeul Prado, Madrid.
8. Acum la muzeul Wallraf-Richartz, Köln.
9. Ulterior s-a descoperit o versiune superioară a acestei compoziții. Aceasta se află în colecția londoneză a contelui Antoine Seilern.
10. Acum la National Gallery of Canada, Ottawa.
11. În *Die Altniederländische Malerei*, VII, 1929, pag. 48, Friedländer privește mai favorabil această atribuire.

JOACHIM DE PATENIER

În sumara relatare despre Patenier a lui van Mander găsim două afirmaţii ce par eronate. Locul naşterii artistului este dat ca Dinant. Guicciardini însă, care e mai demn de încredere, îl numeşte pe pictor „Giovacchino di Paitenier di Bouines". Pe cînd van Mander indică Bouvignes ca oraş natal al lui Herri met de Bles, Guicciardini vorbeşte despre „Henrico da Dinant". Bouvignes şi Dinant sînt situate aproape unul de altul, pe malurile fluviului Meuse.

Potrivit lui van Mander, Patenier a intrat în corporaţia din Anvers în 1535 — dată care e inexactă. Data corectă este 1515. Eroarea nu se datoreşte vreunei scăpări din condei. În prima sa ediţie van Mander a scris corect, 1515, dar la erată a modificat în 1535, an pe care îl repetă în ediţia a doua. În 1535 Patenier figura ca maestru în corporaţia din Anvers, sub numele de Herri Patenier.

Aceste ciudate fluctuaţii ne încurajează să acceptăm ipoteza că Herri met de Bles este identic cu Herri Patenier. Pe de o parte găsim *186*
locul de naştere al lui Joachim confundat cu cel al lui Herri met de Bles ; pe de alta, data corectă pentru Herri Patenier este aplicată lui Joachim. Este posibil ca van Mander să fi obţinut data greşită, eventual şi locul greşit, de la cineva care nu-i diferenţia pe cei doi pictori

numiți Patenier. Ipoteza are o anumită însemnătate pentru Herri met de Bles care, dacă într-adevăr se numea Patenier, poate să fi fost o rudă (de exemplu, nepot — Joachim nu a avut, se pare, nici un fiu) a celuilalt artist. În lipsa altor date ar fi important să stabilim dacă Herri într-adevăr a devenit maestru la Anvers în 1535. În portretul gravat „pictorul cu bufnița" arată cam de cincizeci de ani. Judecînd după îmbrăcăminte, nu credem ca portretul să fi fost pictat înainte de 1560. Deci Herri nu s-a născut probabil înainte de 1510, iar în 1535 n-avea mai mult de douăzeci și cinci de ani.

Cît despre Joachim, problema „Dinant sau Bouvignes" nu are nici o importanță.

Pictorul a murit în 1524. În 1521 Dürer a lucrat un portret al lui în vîrf de argint. Portretul lui Patenier gravat de Cort se bazează evident pe desenul lui Dürer. Pictorul arată ca de vreo patruzeci și cinci de ani. Dacă s-a născut în 1475, Joachim avea vreo patruzeci de ani la sosirea sa în Anvers (1515) și trebuie să fi lucrat altundeva înainte.

184 *185* Cele trei tablouri de Patenier care ne-au parvenit (Karlsruhe, Anvers și Viena) poartă inscripții similare: *opus Joachim D. Patinir** (Patinier) **. Autenticitatea inscripțiilor nu poate fi pusă la îndoială. Un *Peisaj cu Sfînta Familie*, semnat și datat (1520 ?) a apărut recent pe piața de artă londoneză. Panoul din Viena cu *Botezul lui Hristos* ne oferă, cred eu, un bun punct de pornire.

Patenier a fost peisagist, probabil primul neerlandez care s-a considerat, și a fost considerat, pictor de peisaje, la fel ca Albrecht Altdorfer în Germania. Aici și rezidă faima sa. Dürer, cu care era în relații prietenești, îl nu-

---

* Lucrare a lui Joachim D. Patinir *(În limba latină în original)* (n. tr.).

** În plus mai sînt semnate două picturi de la Prado: *Sfîntul Ieronim într-un peisaj* și *Ispitirea Sfîntului Anton*, chiar dacă în acest din urmă caz figurile sînt executate de Quentin Massys.

meşte „guter Landschaftsmaler“ (bun pictor de peisaje). Cît de mult era apreciat ca atare ne-o arată cu prisosinţă faptul că doi dintre cei mai mari contemporani ai săi, Quentin Massys şi Joos van Cleve, au colaborat cu el : ei pictau figurile iar el adăuga peisajul.

La Middelburg — aşa ne spune van Mander în legătură cu viaţa lui Joos — un anume Melchior Wijntgis avea o foarte frumoasă *Madonă* de Joos, pentru care Joachim Patenier pictase un peisaj magnific.

C. Justi a observat pe drept cuvînt că în *Ispitirea Sfîntului Anton* de la Prado peisajul este de Patenier iar figurile de Quentin Massys. Remarca lui van Mander şi observaţia lui Justi ne obligă, sau măcar ne permit, să examinăm posibilitatea unei asemenea colaborări şi în alte cazuri. Iar pe viitor nu trebuie să neglijăm eventualitatea ca figurile din tablourile lui Patenier să fi fost pictate de alte mîini. *180*

Pictura de peisaj ca subiect independent a apărut destul de tîrziu. Factori reciproc favorabili şi stimulatori au fost aici, desigur, dorinţa pictorului de a picta şi dorinţa publicului de a vedea. Nu era de ajuns ca un pictor să conceapă ideea de a picta un peisaj şi să fie în stare s-o facă, mai trebuia să existe cineva pregătit şi dispus să cumpere tabloul. În zilele noastre orice peisaj natural, din orice colţ al lumii, din orice anotimp sau parte a zilei, este atît de prompt admis ca subiect pictural adecvat şi deplin valabil încît cu greu ne putem imagina o situaţie în care să nu se întîmple astfel.

Pe la 1520, în epoca lui Patenier, condiţiile — condiţii ale unei perioade de tranziţie — se prezentau în linii mari după cum urmează : Artiştilor neerlandezi le plăcea să picteze peisaje, cărora le acordau în compoziţiile lor un loc, o amploare şi o importanţă din ce în ce mai mari. Publicul împărtăşea această preferinţă. Cînd oamenii cumpărau o *Sfîntă familie*, un *Sfînt Ieronim* sau vreo altă pictură

înălțătoare de acest fel, ei erau încîntați de bucățica de peisaj adăugată acolo.

Deși reduse la rolul de simple accesorii, figurile dădeau nu numai titlul, dar și tema și punctul de plecare al compoziției.

Patenier desfășoară narațiunea pe îndelete. Succesiunea în timp, care nu poate fi redată într-un singur tablou, este introdusă sub forma unei juxtapuneri de scene. Spațierea mai largă a episoadelor — posibilă pentru că structura putea fi variată, iar peisajul extins în lățime și profunzime, pe cînd figurile puteau rămîne mici și ascunse — face ca juxtapunerea să pară mai puțin nefirească și primitivă decît, să zicem, în panourile lui Memling cu
113 *Patimile lui Hristos* sau *Bucuriile Fecioarei*, deși în principiu acestea erau compuse asemănător.

Peisajul, deși predomină, nu formează conținutul picturii ci numai cadrul ei.

Interesul geografic sau topografic, dacă nu chiar anumite cunoștințe geografico-istorice, se îmbină cu o autentică dragoste de natură care, deocamdată abia în fașă, inconștientă de sine, nu emite pretenții bine definite ci găsește doar satisfacții incidentale.

Caracterul exotic, neobișnuit al întîmplărilor se exprimă prin peisajul extraordinar și surprinzător. Cu cît se deosebește mai frapant de monotonia locală, familiară, cu atît mai normală și potrivită devine ambianța ca fundal pentru aventurile sacre.

Regiunea Dinant, patria artistului, este bogată în formații de rocă pitorești. Fără îndoială că impresiile lăsate de mediu și studiul acestuia i-au înlesnit lui Patenier înțelegerea conformației și texturii rocilor. Ar fi totuși eronat și neistoric să considerăm că artistul a redat numai imagini ale peisajului său natal. Elementele asimilate le-a folosit doar ca mijloc de expresie, ca material, a cărui modelare au determinat-o tocmai tendințele amintite mai sus.

Dorința de a realiza o scenă adîncă pe care să se poată reprezenta multe lucruri și care să ofere priveliști interesante spectatorului curios a dus la execuția unor vederi montane și a unor panorame îndepărtate. Patenier privește terenul din piscuri de munte. Plăcerea naivă pe care o dă mărimea întinderii privite și, implicit, dominate, ca și fiorul de emoție în fața formelor monstruoase ale naturii — senzații ce supraviețuiesc astăzi în cele mai banale satisfacții turistice — și-au avut rolul lor în determinarea începutului artei peisagere.

Lumea admira măiestria pictorului care într-un mic tablou putea zugrăvi kilometri de teritoriu. Interesul pentru geografie, stimulat de marile descoperiri ale epocii, sporea atracția acestui mijloc comod de a cunoaște țări îndepărtate.

Descrierile geografice ale lui Patenier ar fi fost mult mai mărginite dacă artistul ar fi respectat regulile perspectivei științifice. Fără să șovăie deloc însă, el și-a construit peisajele din mai multe puncte de vedere. Unul singur nu era suficient nici pentru întreg, nici pentru părți. Toate orizontalele — suprafețe de pămînt, suprafețe de apă, drumuri etc. — sînt văzute de sus, iar orizontul este, ca atare, înalt. Pe de altă parte toate verticalele, toate obiectele în picioare sau care cresc, cum ar fi stîncile, copacii, casele și oamenii, nu sînt arătate de sus, ci într-o viziune aproximativ normală. Concomitent pictorul prezintă o mică porțiune atît din proiecția orizontală cît și din înălțime. Altminteri spus, sîntem așezați în fața unei scene adînci ale cărei laturi se ridică vertical deasupra noastră, pe cînd centrul, înălțîndu-se abrupt cu profunzimea, permite o vedere de sus.

Sănătosul realism neerlandez este mai puțin vizibil în întreg decît în părțile lui. În detalii, de pildă în textura materială a stîncilor, sesizăm un fin simț al observației, dar ansamblul pare mai degrabă proiectat decît perceput.

În pictura peisageră mai recentă a devenit tot mai important să ne mulțumim cu acea parte din peisaj care se întîmplă să fie cuprinsă într-un cîmp de vedere limitat; pe vremea lui Patenier dualitatea în perspectivă era o simplă convenție și totodată un mijloc de a reprezenta natura cu suficientă claritate și în amănunțime.

Pictura peisageră modernă este lirică; cea a lui Patenier este epică. Dragostea de natură nu se cristalizase încă suficient de clar pentru ca totul, chiar și cele mai ascunse colțuri, să dea ceea ce sentimentalitatea modernă față de natură și artă simte ca „atmosferă". Amatorii și cumpărătorii picturilor lui Patenier nu se mulțumeau cu efectul de ansamblu, ei doreau să deslușească ceva într-un tablou, să găsească în el răgazul unei plimbări interesante sau al unui voiaj de descoperiri. Și se simțeau foarte încîntați întîlnindu-se la fiecare cot al drumului cu aventura, cu noi figuri de interpretat, cu noi relații de urmărit.

Relatînd viața lui Herri met de Bles, van Mander ne spune — deja cu o umbră de ironie — cum privitorii căutau bufnița în peisajele pictorului, cum pariau între ei că o vor găsi sau nu, și cum își petreceau timpul cu asemenea îndeletniciri. „Minunat de bogate în mici detalii" — cuvintele acestea sînt încă laudative pe buzele lui.

Ceea ce am arătat acum se referă mai mult la o modă, la o fază a picturii peisagere, la o tendință predominantă atunci, dar neobișnuită azi, decît la o realizare individuală. Fără îndoială că Patenier n-a fost primul pictor al respectivei faze; el n-a creat această categorie nouă ci a fost cel mai de seamă reprezentant al ei, dezvoltînd cu succes și în mod remarcabil, ca specialist, ceea ce alții practicaseră întîmplător. În evoluția victorioasă a picturii peisagere neerlandeze nu găsim nici o etapă hotărîtoare pe care s-o legăm de numele lui. Patenier n-a stabilit nici o relație nouă cu natura. Dacă el a fost primul artist care s-a con-

siderat pictor de peisaje, aceasta se datorește faptului că lucrurile ajunseseră la un punct unde o asemenea specializare devenea posibilă. Hieronymus Bosch, care privea natura cu mai multă subiectivitate — și nu cu rezervele unui specialist — își modela peisajele sumar, fără accentuare, fără ostentație, deși punctul său de vedere nu diferea de cel al lui Patenier. Era ceva mai vîrstnic decît Patenier și în relația — dacă a existat vreuna — dintre cei doi artiști el era, neîndoios, cel care avea de dat.

Trăsăturile subliniate mai sus nu pot servi la definirea operei lui Patenier, mai ales că o serie de imitatori au exploatat cu succes formula descoperită. Maniera lui individuală trebuie detectată prin observații mai puțin generale, mai amănunțite.

Pictura semnată de la Viena, *Botezul Domnului*, ne deschide calea, dar la Madrid ni se dezvăluie cel mai izbitor arta lui Patenier în toată amploarea ei, prin patru dintre cele mai bune picturi ale maestrului, inclusiv cele două, de dimensiuni maxime. La acestea putem adăuga un *Sfînt Cristofor* aflat la Escorial, dar tablourile fără importanță, deși autentic semnate, de la Karlsruhe și Anvers ne avertizează să nu contăm prea mult pe experiența spaniolă. *181* *182* *185*

Dragostea de natură și uitarea de sine, ca și toate celelalte virtuți ale peisagiștilor noștri, nu îi erau de ajuns lui Patenier. El avea nevoie de economia chibzuită și iscusința măsurată a arhitectului. Patenier lucrează după regulă și foarte sistematic. Toate formațiile esențiale din peisajele lui sînt prezentate paralel cu planul picturii, retrăgîndu-se în adîncime fîșie cu fîșie, fiecare situată puțin deasupra celei precedente. Ele sînt astfel alese sau, mai bine zis, astfel plasate încît să prezinte profiluri expresive. Terenul este împărțit în benzi orizontale, și nu e un lucru neobișnuit ca acest sistem de benzi paralele să se prelungească în norii de pe cer. Stînci abrupte și trunchiuri de copac, adesea cu rădăcinile în

față, se înalță deasupra orizontului jos și intersectează toate liniile de pe sol în unghiuri drepte, mărind iluzia spațială și permițînd divizarea unei scene în mai multe porțiuni.

Artistul folosește cu încredere în sine resursele generale ale perspectivei, chiar dacă ansamblul este incongruent în sensul că, așa cum am mai arătat, nu există un singur punct de vedere. Profunzimea se realizează printr-o micșorare atentă, cu multe gradații în dimensiunile obiectelor familiare — case, arbori, figuri. Pictorul folosește exagerat și schematic perspectiva aeriană în separarea a două planuri — tonurile calde ale primului plan, în care predomină verdele intens al verii tîrzii, și fundalul de un albastru răcoros și transparent. Tablourile lui sînt adesea pictate în două culori abrupt contrastante.

Pentru noi, compozițiile lui Patenier conțin o supraabundență de activități umane. Libertatea pitorească și varietatea peisajului sînt înșiruite într-un sistem de linii drepte asemănător caroiajului unei hărți. Dezordinea și nemărginirea naturii sînt controlate de un sistem fix care, totuși, niciodată nu devine supărător de rigid. Fantezia viguroasă a pictorului creează o mare diversitate înăuntrul acestui cadru, iar detaliile sînt atît de vii încît ne dau încredere în realismul ansamblului. Sîntem captivați de iluzia ce se degajă din părțile componente și făcuți să credem în existența potențială a întregului.

181 *Popas în timpul fugii din Egipt*, un tablou aflat acum la Prado, este o capodoperă matură. De la plantele din primul plan, studiate cu ochi plini de dragoste dar și cu precizie de botanist, pînă la masa întunecoasă de frunziș din planul intermediar, de la templele romantice, fantezist construite, pînă la depărtările albastre, totul este realizat meticulos, cu o mare bogăție de forme și detalii. Figura principală, Madona într-o mantie de culoare deschisă, ferm conturată dar cu o linie delicat curgătoare, pare oarecum discordantă cu ansamblul.

Tabloul degajă o atmosferă pregnantă ; deşi este descriptiv şi didactic, el ne apare plin de poezie. O impresie similară fac şi alte două picturi ale maestrului, *Ispitirea Sfîntului Anton* de la Prado şi *Sfîntul Cristofor* de la Escorial. Dar nu sîntem îndreptăţiţi să privim consonanţa uniformă a claroobscurului atotcuprinzător al frunzişului şi a depărtărilor luminoase ca fiind caracteristica generală a artei lui Patenier, ci mai degrabă ne vom mulţumi să discernem virtuţile mai intelectuale ale artistului. Patenier se deosebeşte de imitatorii săi prin claritatea compoziţiilor sale, cu contraste relativ marcate între zonele închise şi cele luminoase, ca şi prin obiectivitatea plăcută şi acurateţea detaliilor. Mulţumită simţului său de creştere organică, pictorul n-a căzut niciodată victimă primejdiei unei masări şi aglomerări nepăsătoare a detaliilor — o primejdie inerentă acestui tip de pictură peisageră. *180-182*

Stînci abrupte, golaşe, colţuroase, cu muchii ascuţite, înălţîndu-se izolat sau în grupuri, precum şi mase de frunziş, dense, întunecoase, plăcut rotunjite — iată, s-ar putea zice, trăsăturile expresive ale peisajelor lui Patenier. Compoziţiile pictorului pot fi clasificate după elementul care predomină : frunzişul sau stîncile. În tablourile cu Fecioara accentul cade pe copaci ; în reprezentările Sfîntului Ieronim, sau oriunde apare viaţa ascetică a sfinţilor, expresia se concentrează în stînci. Patenier introduce în pictura religioasă măreţia neospitalieră a lanţurilor de munţi, zugrăvind contrastul dintre forţa copleşitoare a obiectelor fără viaţă şi fragilitatea omului. Omul şi lucrările sale par pierdute. Clădirile se cuibăresc în crăpăturile stîncilor, căutînd adăpost acolo. Pe cînd în *Botezul Domnului* de la Viena alternarea bruscă a apei şi stîncilor creează un efect de imensitate pustie, în *Sfîntul Ieronim* — tablou aparţinînd d-lui H. Oppenheimer din Londra [1] şi, pe cit se pare, constituind jumătatea unei picturi — toată grozăvia munţilor este îngră-

mădită pe piscurile semețe. Sentimentul de amenințare e sporit de norii grei, de furtună, care acoperă o parte din cer și pe care se profilează clar stîncile colțuroase.

Activitatea lui Patenier la Anvers n-a durat mai mult de zece ani. Potrivit registrelor corporației — în măsura în care acestea s-au păstrat și au fost date publicității — maestrul n-a avut elevi în acea perioadă. Dar chiar dacă n-a făcut-o prin predare directă, el și-a influențat neîndoios contemporanii pe alte căi. Stilul său modern a lansat o modă care, într-un fel sau altul, a fost urmată de aproape toți.

Deoarece Patenier — așa cum ne relatează van Mander și cum observăm noi înșine — a colaborat cu alți artiști, fundalul său peisager a ajuns să fie considerat fundal peisager prin excelență. Modelul trecea prin diverse ateliere și imitarea devenea ușoară. Dacă un artist de talia lui Massys colabora cu Patenier, cu atît mai mult căutau pictori minori sprijinul maestrului sau încercau să imite creațiile lui de succes.

Quentin Massys este amintit ca tutore al fiicelor lui Patenier — o dovadă a prieteniei ce i-a legat probabil pe cei doi artiști. În cîteva dintre peisajele sale, Cornelis Massys, un fiu al lui Quentin, apare ca discipol al lui Pate-
187 nier. Am publicat panoul cu *Sfîntul Ieronim* aparținînd d-lui Brabandere din Thourout [2] într-o lucrare despre Expoziția de picturi împrumutate de la Bruges din 1902; un tablou similar, și acesta semnat, se află la Amalienstift, Dessau [3]. Cornelis era probabil încă tînăr la moartea lui Patenier. Pictura de la Thourout este datată 1547.

Patenier a colaborat și cu Maestrul Busturilor de femei. Dealtfel, în dificila problemă a localizării acestui maestru, faptul constituie un puternic argument în favoarea Anversului. Un tablou cu *Fecioara*, aflat la Copenhaga, vădește în peisaj mîna lui Patenier, pe cînd figurile sînt lucrate de maestrul anonim. (Ob-

servația se datorează ochiului expert al lui K. Madsen.)

Acest caz nu este izolat. La National Gallery din Londra există un *Sfîntul Ioan pe insula Patmos* în care am putut detecta mîna ambilor maeștri. Și cred că, de asemenea, în *Închinarea magilor* de Maestrul Busturilor de femei (München [4]) peisajul este opera lui Patenier [5]. *190*

Relația dintre Patenier și Joos van Cleve este mult mai complexă. Remarca lui van Mander e un permanent îndemn de a găsi o pictură care să releve colaborarea celor doi artiști. C. Justi a atras atenția asupra unei *Fecioare* *201* de la galeria din Bruxelles în care figura este de Joos (adică de Maestrul Adormirii Maicii Domnului) — lucru cert — iar peisajul, poate, de Patenier. Mai mult, etalarea stîngace a bagajelor Sfintei familii este aproape un fel de semnătură. Se știe că panerul de nuiele e un element de recuzită obișnuit al școlii lui David, dar în cea a lui Patenier la bagaje se adaugă și traistele prinse de toiagul lui Iosif. Pînă aici totul e în ordine și am putea fi tentați chiar să identificăm tabloul din Bruxelles cu cel văzut de van Mander. Apare însă un obstacol în faptul că și în alte compoziții ale lui Joos peisajul este conceput în mod asemănător și are aceleași componente. Eu nu mă pot hazarda să trag linia de demarcație. Se poate ca Patenier să fi colaborat frecvent cu Joos, dar pare mai probabil că Joos a reușit să-și apropie tehnica peisagistului.

Dacă rămînem permanent atenți să găsim figuri pictate de alți artiști în lucrările lui Patenier am putea în cele din urmă să ne formăm, din ceea ce rămîne, o părere despre stilul figurilor lui Patenier. Remarcăm astfel un stil sec, șovăitor, puternic influențat de arta lui Massys, un stil care nu apare decît în peisajele lui Patenier. Referindu-ne numai la figurile relativ mari și instructive — cele din *Botezul Domnului* de la Viena, Madona din excelentul tablou de la Madrid, *Sfîntul Cristofor* de la Escorial și neobișnuitele figuri de

sfinți care acoperă cea mai mare parte a planului pictural în altarul (distrus de foc) din colecția berlineză von Kaufmann — acestea nu sînt incompatibile între ele.

Fără îndoială că Patenier avea nevoie de ajutor în desenarea figurilor. Tot așa cum a obținut de la Albrecht Dürer un studiu cu Sfîntul Cristofor, ar fi putut împrumuta schițe de la Quentin Massys și de la alți pictori.

În maniera sa semiarhaică, situată la mijlocul drumului între Bosch și Massys, Patenier își prezintă figurile ca niște reliefuri, în șiruri paralele cu planul picturii, trasînd contururile cu linii lungi, continue, de mică amploare, uneori șovăielnice; el aranjează draperiile cu gust și înțelegere, și în general se mulțumește să ocolească dificultățile. Expresia e totdeauna concentrată în peisaj, pe care maestrul îl abordează evident cu mai multă plăcere și libertate.

Influența stimulatoare a lui Patenier s-a făcut simțită în cercul artiștilor din Bruges. S-au tras concluzii de mare importanță din faptul că în 1515, deci în același an cu Patenier, un anume Gerard din Bruges — nimeni altul, credem noi, decît Gerard David — a devenit maestru la Anvers. Dar mult mai clară decît relația dintre peisagist și David este legătura lui Patenier cu pictorul numit Adriaen Ysenbrandt. Ne-a parvenit cel puțin o operă
191. comună a acestor doi artiști — *Fuga în Egipt*
192 aparținînd lui A. Thiem din San Remo [6].

Importante rămîn următoarele date: stilul peisager al lui David era în esență format chiar înainte de 1500, evoluînd organic ulterior; Ysenbrandt a devenit maestru la Bruges în 1510; Patenier a plecat la Anvers în 1516. Sînt înclinat să văd situația după cum urmează (cu condiția ca așa-numitul „Mostaert din Waagen" să fie într-adevăr identic cu Ysenbradt): înainte de 1515 Patenier a trăit un răstimp mai lung ori mai scurt la Bruges; în relația sa cu Gerard David (ceva mai în vîrstă decît el), Patenier era cel influențat, iar Ysenbrandt, deși

complet dominat de David, căuta cînd și cînd să tragă foloase din arta lui Patenier.

În comparație cu realizările lui Gerard David și Hieronymus Bosch, opera lui Patenier ne apare limitată. Deși nu putem atribui primului pictor peisagist nici o descoperire nouă, discernem la el o intuire profetică a valorii acestui nou domeniu artistic, pe care l-a cultivat cu atîta devotament. Patenier nu s-a mulțumit să dea peisajului un rol predominant, ci i-a dat și răsunet, insuflîndu-i — desigur, în limitele unei tratări descriptive — un sentiment idilic și un patos care ne stîrnesc emoție.

NOTE

1. Acum la National Gallery, Londra. Friedländer consideră *(Die Altniederländische Malerei,* IX, 1931, pag. 158) că acest tablou este o replică a jumătății stîngi a unei picturi de la muzeul din Elberfeld.
2. Acum la Muzeul regal din Anvers.
3. Ulterior la muzeul din Dessau.
4. Ulterior la Germanisches Museum, Nürnberg, iar în prezent la muzeul din Regensburg.
5. Mai tîrziu Friedländer a ajuns la concluzia că în picturile Maestrului Busturilor de femei majoritatea peisajelor erau de mîna autorului, imitînd însă stilul lui Patenier (vezi Friedländer, *Die Altniederländische Malerei,* IX, 1931, pag. 121 și XII, 1935, pag. 27).
6. Ulterior în colecția Robert T. Francis, New York. După cum considera Friedländer mai tîrziu (în *Die Altniederländische Malerei,* XI, 1933, pag. 132), peisajul este „în maniera lui Patenier".

JOOS VAN CLEVE

Există argumente temeinice în sprijinul ipotezei că Maestrul Adormirii Maicii Domnului este identic cu Joos van Cleve. Personalitatea artistului a fost construită în întregime pe baza criticii de stil şi a prins contururi depline. Folosind numai numele, putem să stabilim cîteva date şi să constituim astfel cadrul unei biografii. Joos a devenit maestru la Anvers în 1511 şi pare să fi locuit acolo pînă la moartea sa în 1540. Prezenţa sa este confirmată de registrele din Anvers pe anii 1511, 1516, 1519, 1523, 1525, 1535 şi 1536; ne frapează golul dintre 1525 şi 1535, sugerîndu-ne posibilitatea ca el să fi lipsit din Anvers un timp considerabil[1]. C. Justi, în felul său clar şi cuprinzător, a studiat argumentele în favoarea acestei identificări — prima oară emisă de Firmenich-Richartz — dar n-a ajuns la nici o concluzie satisfăcătoare *.

Blazonul ducelui de Cleve, care apare pe zgarda unui cîine din altarul cu *Închinarea magilor* (muzeul din Napoli), constituie o mărturie însemnată. N-are prea multă importanţă dacă Joos s-a născut la Cleve sau aparţinea unei familii stabilită de generaţii la Anvers, şi în orice caz blazonul ar putea fi interpretat ca indicînd originea sau numele său numai dacă nu con-

* În *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* XVI, pag. 13 şi urm.

stituie o aluzie la donatorul altarului (posibilitate amintită şi de Justi).

Foarte recent s-a descoperit o replică exactă şi atent lucrată a acestui triptic în colecţia Emden (vîndută la Berlin, ulterior în posesia d-lui van Gelder din Uccle, lîngă Bruxelles[2]). Blazonul şi zgarda sînt corect copiate. Cum nu este probabil ca ambele versiuni să fi fost pictate pentru acelaşi client, avem temeiuri mai mari să asociem blazonul cu artistul sau cu şcoala lui. Mai mult, în tabloul de la Napoli există un al doilea ecuson, cu o cruce pe fond deschis, a cărei parte inferioară pare să se termine într-o ancoră. *196*

Guicciardini ne relatează că Joos van Cleve era un portretist atît de bun încît a fost chemat la Paris de regele Francisc I al Franţei pentru a picta portrete. Iată chiar cuvintele lui : *Gios di Cleves cittadino d'Anversa rarissimo nel colorire, tanto eccelente nel ritrarre dal naturale, che havendo il Re Francesco primo mandati qua huomini a posta, per condurre alla Corte qualche maestro egregio, costui fu l'eletto, & condotto in Francia ritrasse il Re, & la Regina, & altri Principi con somma laude & premi grandissimi* *. S-a sugerat că istoricul din Anvers a greşit, confundîndu-l pe Joos van Cleve cu Jean Clouet ; s-au făcut de asemenea multe speculaţii în sensul că menţiunea s-ar referi la Joos van Cleve cel Tînăr (pe care în ultima vreme criticii de artă l-au dat uitării aproape complet[3]). După părerea mea însă, există portrete ale regelui şi reginei Franţei care prezintă net stilul practicat de Maestrul Adormirii Maicii Domnului, ceea ce vine în sprijinul afirmaţiei lui Guic-

* Joos din Cleve, cetăţean al Anversului cu deosebit dar al picturii şi excelent autor de portrete după natură, care, trimiţînd acolo regele Francisc I oameni anume pentru a aduce la Curte un maestru de prima mînă, a fost el ales şi, adus în Franţa, a pictat portretele regelui, reginei şi ale unor principi, primind mulţime de laude şi răsplăţi foarte mari *(În limba italiană în original)*. (n. tr.).

ciardini, oferind cel mai bun argument în favoarea identificării.

Avem numeroase portrete ale lui Francisc I, cele mai multe trădînd artificiile neinspirate şi convenţionalismul şcolii lui Clouet. Cîteva sînt totuşi remarcabile pentru lăţimea lor deosebită şi pentru gestica mai vie, fiind bazate pe concepţia unui alt artist. Şi aici, ca în toate cazurile cînd avem de-a face cu portrete regale, există replici, cópii, variante şi, căutînd autorul versunii originale, al celei pictate după natură, trebuie să dăm mai multă atenţie compoziţiei decît execuţiei.

La Hampton Court există un portret al regelui, de calitate modestă (cu vechiul număr 330), atribuit în inventare lui Joos van Cleve. Acelaşi tip reapare într-o versiune — fără mîini, cîndva în colecţia Doetsch (vîndută la Londra în 1895 sub nr. 184) — şi în alta, de execuţie mult superioară, din colecţia Johnson (Philadelphia). În tabloul din America, mîna stîngă, capul şi pălăria sînt asemănătoare celor de la Hampton Court, dar mîna dreaptă are o poziţie diferită, iar costumul prezintă variaţii, cel din Philadelphia fiind o robă de ceremonie de un tip aparte. Portretul din colecţia Johnson ar putea fi un original pictat de Maestrul Adormirii Maicii Domnului; pentru a dovedi aceasta este suficient să stabilim că el se identifică cu un tablou original de acest artist[4].

Ne-au parvenit mai multe portrete ale Eleonorei, soţia regelui francez, toate sugerînd acelaşi prototip. Şi aici putem distinge cîteva versiuni, cu mici diferenţe de costum şi prezentare a mîinilor. Un frumos exemplar, aflat pe vremuri în colecţia Minutoli, a fost achiziţionat de Kunsthistorisches Museum din Viena. Nu mă îndoiesc că această pictură, anterior greşit atribuită lui Jan Gossaert, chiar nefiind lucrată de Maestrul Adormirii Maicii Domnului, susţine teza despre un original pierdut[5].

Dealtfel maestrul pare să se fi specializat în portrete regale. Din atelierul său au ieşit portrete ale împăratului Maximilian (datat

1510) și regelui Henric al VIII-lea (nr. 565 la Hampton Court; data — circa 1536; în inventarele vechi figurează sub numele „Jennet sau Sotto Cleve"). 194

Putem urmări opera maestrului chiar și înainte de 1511 — an în care Joos a devenit maestru la Anvers. Pe lîngă portretul lui Maximilian din 1510 (Musée Jacquemart-André, Paris), mai există la Luvru doi voleți modești, *Adam* și *Eva*, datați 1507 și destul de deteriorați. Înclin să atribui aceste lucrări lui Joos, deși ele ne amintesc și de Jan Joest din Haarlem, care a lucrat la Kalkar între 1504 și 1508. De aici se pot trage concluzii importante. Putem presupune că înainte de venirea sa la Anvers, Joos van Cleve a lucrat la Kalkar, eventual în colaborare cu artistul din Haarlem. Faptul că Barthel Bruyn, care s-a născut în 1493, era — judecînd după stilul primelor sale picturi — al treilea membru al grupului, dă loc și la alte speculații. Joos van Cleve era probabil ceva mai bătrîn decît Bruyn și mai tînăr decît Jan Joest. Este aproape sigur că Bruyn fusese elevul lui Jan Joest (probabil nu la Kalkar, ci la Haarlem).

În 1515, deci chiar în anul cînd Barthel Bruyn, a cărui artă depindea total de Jan Joest, a început să lucreze la Köln, frații Hackenay au comandat lui Joes cele două altare cu *Adormirea Maicii Domnului*. Tripticul mic de la muzeul Wallraf-Richartz din Köln este datat 1515; cel mare, de la Pinacoteca din München, a fost probabil lucrat în perioada imediat următoare, deoarece aspectul donatorilor este neschimbat (Nicasius Hackenay a murit în 1518). 197-198

Un tablou înfățișînd *Fecioara cu Pruncul și Sfîntul Bernard*, care a fost donat Luvrului acum cîțiva ani și este de bună calitate, deși n-a prea atras atenția criticilor, pare multmai arhaic decît *Adormirea* din Köln. *Coborîrea de pe Cruce* de la galeria din Dresda, în parte influențată de Maestrul din Flémalle, este și mai șovăielnică, am putea spune chiar o lucrare de

începător, deşi se admite că nu este neapărat pictată de van Cleve.

Printre primele portrete se numără unul de *Femeie tînără*, aflat acum la Musée Mayer van Bergh din Anvers.

Adormirea ne oferă cel mai bun punct de plecare pentru perioada din jurul anului 1515. Tabloul mic cu *Închinarea magilor* de la Dresda se poate să fi fost pictat puţin mai înainte.

193 *Portretul de femeie* de la Florenţa este datat 1520. Aici putem adăuga numeroase alte lucrări. Altarul cu *Jelirea lui Hristos* de la Staedel Institut din Frankfurt datează din 1524. Putem conta pe data tradiţională. Nu mult mai tîrziu, după părerea mea, a fost executat tabloul mare cu *Închinarea magilor* de la Dresda, pe cînd altarul (odinioară aflat la Genova, dar *202* acum la Luvru) cu *Jelirea lui Hristos* şi cu *Cina cea de taină* pe predelă, inspirat din Leonardo, datează de prin 1530. În stabilirea acestor date sîntem ajutaţi de autoportretele descoperite în cele două *Închinări* de la Dresda şi în altarul de la Luvru. Este foarte probabilă o şedere a pictorului la Genova, unde cîndva se aflau cel puţin trei din altarele sale: *Răstignirea* din colecţia Thiem [6], *Închinarea magilor* din biserica Sf. Donato şi altarul de la Luvru.

Joos van Cleve s-a ţinut departe de experimente şi de munca de pionierat. El şi-a practicat arta cu eficienţă şi succes, într-un atelier cu producţie aproape manufacturieră, iar relaţiile sale cu contemporanii erau plăcute şi armonioase. Întrucît era direct sau indirect influenţat de Leonardo, se considera probabil progresist, dar modernismul său este doar de suprafaţă. Nu-i plăcea să rămînă în urmă şi îşi schimba modul de expresie, dar schimbările nu atingeau esenţa artei sale. Începutul şi sfîrşitul sînt foarte asemănătoare, cel puţin pentru un pictor din acea epocă.

160- Bernaert van Orley, poate mai puţin talen-
163 tat, dar mai asiduu şi mai neliniştit, nu rămînea mult timp acolo unde Joos era dispus să

zăbovească. Obținînd succese nu numai la Anvers ci și la Köln, Genova și Paris, Joos nu vedea nici un motiv să introducă schimbări radicale. Maniera sa plăcută, niciodată supărătoare, cu contraste puține și cu un farmec vesel, ușor accesibil, îi înlesnea mult reușitele. Făpturile sale trandafirii sînt în largul lor atît în interioarele strălucitoare cît și în peisajele cu aspect de parcuri. În contrast cu rezerva semeață pe care Quentin Massys — al cărui aur el adesea îl schimbă în metale mai puțin nobile — o insuflă figurilor sale sfinte, Joos își face personajele sociabile și prietenoase.

Modul său dibaci de a adopta și asimila motivele altor pictori nu constituie, desigur, cea mai bună dovadă a unei originalități profunde. Următoarea listă este, credem, instructivă :

După Jan van Eyck *(Fecioara* din Frankfurt) : colecția Spiridon, Paris [7]. *204*

După Rogier van der Weyden *(Coborîrea de pe Cruce* de la Escorial) : cu peisajul adăugat, colecția Johnson, Philadelphia.

După Maestrul din Flémalle *(Coborîrea de pe Cruce,* cf. copia de la Liverpool) : *Coborîrea de pe cruce* de la Dresda.

După Gerard David *(Fecioara* - bust) : piața de artă americană [8].

După Quentin Massys *(Salvator Mundi) :* Luvru și alte galerii și colecții.

După Maestrul Tripticului Morrison (un înger din triptic) : în *Fecioara* de la Ince Hall, lîngă Liverpool [9]. *200*

După Albrecht Dürer *(Sfîntul Ieronim) :* nenumărate replici prezentînd mai mult sau mai puțin vădit stilul lui Joos.

După Leonardo (grupul de copii îmbrățișați, Hristos și Sfîntul Ioan) : mai multe replici.

După Leonardo *(Fecioara cu cireșile) :* mai multe replici, printre care una reușită la castelul Meiningen.

Se pare că a existat un contact direct cu arta lui Leonardo, mai ales dacă Joos într-adevăr a lucrat o vreme la Paris. Este adevărat că Leonardo a murit în 1519 și avem motive temei-

nice să credem că maestrul din Anvers n-a fost chemat la Paris decît mai tîrziu, dar desigur că la curtea franceză se mai vorbea frecvent despre genialul italian şi puteau fi văzute multe dintre operele lui. Acolo se afla şi Andrea Solario, un artist milanez mai mărunt, care se apropie uimitor de Maestrul Adormirii Maicii Domnului.

Cu toată promptitudinea sa în a împrumuta motive, Joos nu-şi lăsa forţa de invenţie să leneviască. Imaginaţia sa, deşi nu creatoare, era destul de vie ca să modeleze corpuri cu iscusinţă. Se cerea o minte sprintenă pentru a crea cu succes, din aceleaşi tipuri şi în acelaşi spirit, două compoziţii atît de diferite ca tablou-
197. rile cu *Adormirea* de la München şi Köln.
198 Figurile, zvelte, sînt exagerat de active. Tulburarea şi agitaţia lor dăunează gravităţii scenei. Excesiva reducere la scară a figurilor din fundal face ca spaţiul să apară gol şi neclar definit. Nu se poate realiza vreun efect profund, mai ales din cauza coloritului caracteristic joosian, aproape zaharos, cu luciri reci şi presărat cu roşu intens, care nu prea corespunde subiectului.

Dacă într-adevăr Joos este undeva independent, apoi aceasta se întîmplă în descrierea bucuriilor materne ale Fecioarei. Iosif împărtăşeşte fericirea ei ca un bunic binevoitor. Atrăgătoarele picturi cu *Fecioara* şi *Sfînta familie* erau de mare succes şi au prilejuit numeroase replici, imitaţii şi cópii. Cea mai îndrăzneaţă concepţie poate fi văzută în versiu-
203 nea de la muzeul Fitzwilliam din Cambridge. Fecioara surîde privind Pruncul adormit la pieptul ei. Acest surîs frumos, radiind fericire, nu vine din ceruri şi nu ascunde nici o taină; dimpotrivă, el creează un interes imediat şi o înţelegere universală. Acolo unde este idilic şi sentimental, vesel şi bine dispus, maestrul reuşeşte de minune, dar scenele triste ale Patimilor par lipsite de viaţă.

În portrete, mai ales în cele timpurii, faţa apare ca un fel de balonaş lucitor, în cadrul

întunecat al părului, pălăriei şi veşmintelor. Ochii negri şi larg deschişi privesc pătrunzător din acest disc luminos, care în ansamblu n-are prea multă consistenţă. În portretele mai tîrzii, capul este modelat mai energic. Prezintă interes şi desenul schematic al semiprofilelor. Punctul critic se află lingă ochi, unde porţiunea dintre pleoapă şi sprînceană pare proiectată în afară, astfel încît linia obrazului se întrerupe şi nu continuă nemijlocit cu cea a frunţii. Pleoapa superioară este dispusă aproximativ paralel cu cea inferioară, astfel că în punctul terminal, la nas, trebuie adusă brusc în jos spre glanda lacrimală, puternic accentuată. Portretele tîrzii sînt mai mari decît cele timpurii ; ele prezintă forme pline, lipsite de oase, aproape umflate, şi expresii placide.

NOTE

1. Golul s-a mai micşorat prin descoperirea faptului că Joos a cumpărat o casă la Anvers în 1528 (cf. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, IX, 1931, pag. 23).
2. Acum la Institute of Arts, Detroit.
3. Aşa-numitul Joos van Cleve cel Tînăr a fost identificat convingător ca fiind Cornelis van Cleve („Sotte Clef") de către L. Burchard (în *Mélanges Hulin de Loo*, 1931, pag. 53 şi urm.). Vezi şi Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, IX, 1931, pag. 21 şi XIV, 1937, pag. 115 şi urm., ca şi în *Oud-Holland*, XL, 1943, pag. 7 şi urm.
4. În *Die Altniederländische Malerei*, IX, 1931, pag. 50 şi 139, Friedländer acceptă versiunea Johnson ca operă originală a lui Joos van Cleve.
5. Friedländer consideră (în *Die Altniederländische Malerei*, IX, 1931, pag. 27 şi 143) că versiunea vieneză este o replică exactă, lucrată de maestru şi egală calitativ cu originalul de la Hampton Court.
6. Acum la Metropolitan Museum of Art New York.
7. Acum la Metropolitan Museum of Art New York.
8. Acum la Metropolitan Museum of Art New York.
9. Acum la castelul Lulworth din Dorset, Anglia.

JAN PROVOST

Conform documentelor scoase la lumină de James Weale, Jan Provost se trage din Mons, un oraş situat în sudul Ţărilor de Jos, lîngă actuala frontieră cu Franţa, în apropiere de Valenciennes şi Maubeuge. S-ar părea — cel puţin aşa sugerează Hulin — că Weale a găsit o urmă a artistului la Valenciennes [1], dar confirmarea acestui fapt nu este încă deplină. Provost, născut probabil în 1462, deci nu mai tînăr decît Quentin Massys, a încercat să se afirme la Anvers cu doi ani după acesta, adică în 1493, cînd este menţionat ca maestru în registrele corporaţiilor orăşeneşti („Jan Provoost"). În 1494 însă el devine maestru la Bruges, unde a rămas pînă la moartea sa în 1529. Desigur, nu originea sau studiile lui ne îndeamnă să-l socotim printre artiştii din Bruges, ci lunga şi prospera activitate pe care a desfăşurat-o în acest oraş flamand.

În vremea cînd Provost se stabilea la Bruges, Memling era reprezentantul unei şcoli recunoscute, dar pentru generaţia mai tînără şi, neîndoios, pentru pictorii veniţi prin Anvers, el reprezenta un stil demodat şi învechit. Gerard David aparţinea aceleiaşi generaţii ca Provost. Noul sosit trebuia să-şi facă un nume alături de David, a cărui artă părea relativ arhaică şi închistată în convenţii bisericeşti.

Odată cu Provost pătrunde în calmul prăfuit, de mănăstire, al Bruges-ului un spirit

laic şi tumultos provenit din sud. Anvers era centrul unde se adunau talente tinere din toate colţurile Ţărilor de Jos şi unde, mai puţin apăsate de tradiţie decît la Bruges, ele puteau face un schimb liber de idei şi promova diverse inovaţii. Provost pare să-şi fi menţinut legăturile cu Anversul. Cel puţin ştim că se afla acolo în 1520, odată cu Dürer, pe care l-a cunoscut şi l-a însoţit spre Bruges la 6 aprilie 1521.

Şansa a făcut ca *Judecata de apoi*, pictată de Provost în 1525 pentru primăria din Bruges să scape de distrugere [2]. Acest panou a constituit punctul de plecare al cercetărilor asupra lui Provost. El ne-a permis să detectăm urma maestrului în alte cîteva lucrări. Deşi Provost nu şi-a pus semnătura pe nici un tablou, critica de stil a reuşit să-i reconstituie personalitatea. Pictura care ne-a dat prima idee despre stilul artistului a fost executată în ultimii săi ani de viaţă, iar ceea ce s-a adăugat ca prime roade ale eforturilor criticii de stil ţine de aceeaşi epocă finală a dezvoltării lui. Avînd în vedere că lungul interval dintre 1493 şi 1525 rămîne gol, sarcina noastră imediată este deci să căutăm opere aparţinînd unor epoci anterioare. *207*

Hulin şi cu mine am început prin a recunoaşte în *Fecioara cu îngeri, profeţi şi sibile* de la Petersburg o a doua lucrare de Provost. Acest panou, înalt de aproape doi metri, provine din colecţia regelui Wilhelm al Olandei şi a fost vîndut în 1850, ca lucrat de Massys, pentru suma de 2 000 florini. A fost transpus de pe lemn pe pînză, pierzîndu-şi parţial, în urma acestei operaţii, prospeţimea şi strălucirea. Hulin îl asociază cu un document din 1524 care conţine o referire la un panou de altar lucrat de Provost pentru biserica Sf. Donatian din Bruges (pentru un altar consacrat profetului Daniel). *206*

Coroborată cu *Judecata de apoi* de la Bruges, pictura de la Petersburg este deosebit de bogată în informaţii. Indiciile furnizate de cele două picturi corespund şi se întregesc reciproc. Compoziţiile sînt plăcute, mult deosebite

de monumentalitatea solemnă a lui David, vesele, sărbătorești și luminoase în colorit. Tipurile ideale, destul de monotone, sînt modelate în sensul sublinierii calităților senzuale. Femeile, inclusiv sibilele, sînt tinere, cu forme rotunjite, cu guri mari și buze discret surîzătoare; profeții sînt frapant de viguroși, cu bărbi lungi care adeseori par lipite. Efectul general este agreabil și vioi ca formă, dar superficial și sec în conținut. Pe lîngă *Judecata de apoi* recunoscută ca autentică există alte trei versiuni ale aceluiași subiect lucrate de Provost :

1. Cea din colecția Weber de la Hamburg, acum la Kunsthalle, Hamburg.

2. Cea provenită din licitația Nieuwenhuys, Bruxelles 1883 nr. 1 (Aeken) — 58,5 × 61,5 cm, acum aflată la Institute of Arts, Detroit, S.U.A.

3. Cea din colecția vicontelui de Ruffo din Bruxelles, expusă la Bruges în 1902 sub nr. 169.

Sarcina pictării *Judecății de apoi* a fost încredințată lui Provost tocmai pentru faptul că, dintre toți pictorii generației sale din Bruges, el era artistul cu cea mai bogată imaginație și care, comparativ vorbind, dovedea cea mai mare îndrăzneală în tratarea nudurilor. În timp ce picturile de la Hamburg și Detroit par să fie versiuni aproximativ contemporane, doar cu ușoare abateri de la cea din 1525, replica din colecția de Ruffo este structural mai arhaică, mai puțin personală ca tipuri, seacă, rigidă și, dacă atribuirea ei este corectă, trebuie socotită ca apreciabil anterioară *Judecății de apoi* din 1525.

Este dificil și aproape inadmisibil să trecem direct, fără stadii intermediare, la panoul de Ruffo. Oricît de slab dezvoltat ne apare limbajul formal al lui Provost în modelarea mîinilor și a tipurilor feminine din acest panou și oricît de depărtată ar fi organizarea cu un număr redus de figuri izolate de grupurile strînse și numeroase din celelalte panouri cu *Judecata de apoi*, capetele de bărbați cu sprîncene ne-

gre și buze groase, ca și mișcările figurilor nude, ne apar întrucîtva specifice lui Provost.

Există totuși și o altă cale ce ne poate conduce la fazele anterioare ale binecunoscutului stil provostian. O *Jelire a lui Hristos* vîndută odată cu bunurile lui G. Ferroni (martie 1909, „Memling") este în mod cert lucrată de artistul nostru. Pictura se află acum în colecția von Back din Seghedin [3]. Aici mai ales Maria Magdalena, în genunchi în partea stîngă, constituie un tip destul de caracteristic. Putem alcătui pînă la acest tablou arhaic un lanț din diverse panouri cu Patimile, fiecare din ele fiind tot mai îndepărtat de stilul obișnuit al lui Provost.

1. Licitația Schevitch (Paris, 1906, *Pietà* cu Sfînta Maria Magdalena și Sfîntul Ioan) [4].

2. Madrid, foto Laurent nr. 2630, *Pietà*, similară compozițional precedentei.

3. Paris, Kleinberger, *Pietà*, cu figuri în picioare [5].

4. Madrid, colecție particulară, *Închinarea magilor*.

Cred că acest grup ne ajută să stabilim unele lucruri despre stilul timpuriu al lui Provost (1490—1500). Expresia de îndurerare este puternică, dar monotonă. Gura este largă și dreaptă. Ochii sînt adînciți în orbite, apropiați și de culoare închisă. Gruparea este arhaică, dar cu o tratare a nudurilor relativ avansată, care prevestește gingășia și moliciunea stilului de mai tîrziu.

În compozițiile sale, Provost este mai degrabă întreprinzător decît reflexiv. Bogăția de personaje duce la aglomerare, la efecte spațiale confuze, la alăturări supărătoare de figuri mari și mici, și la nesiguranță în proporții — cu figuri bondoace lîngă altele foarte prelungi. În doi voleți de altar care formează o pereche — *Disputa Sfintei Ecaterina* (Rotterdam) și *Martiriul* aceleiași sfinte de la muzeul din Anvers — din perioada ultimă și cea

mai binecunoscută a artistului, acesta a folosit fățiș asemenea nepotriviri pentru a crea un efect naiv și grotesc, pe cînd lucrări simple ca
205 Madonele din Cremona și Piacenza sînt concepute cu îndrăzneală și încîntă ochiul cu drăgălășenia dulce a capetelor de femeie.

Aș dori să adaug aici cîteva scurte note despre unele lucruri de amănunt căci, deși nu ne pot ajuta să facem vreo atribuire nouă, ele pot cel puțin folosi la verificarea unor atribuiri mai vechi. Lui Provost îi plăceau peisajele aranjate ca niște grădini, cu ghivece, spaliere și straturi de flori; el evita vederile îndepărtate și panoramice. Adesea îi punea Fecioarei un inel pe deget — motiv care, după cîte știu eu, n-a mai fost utilizat de nici un alt pictor neerlandez al epocii.

Nu trebuie să scăpăm din vedere forma mîinii, care, cel puțin în perioada tîrzie, constituie un criteriu sigur pentru identificarea artistului. Degetele sînt lungi, cu încheieturi flexibile, mai mult unghiulare decît arcuite, cu articulațiile frînte în unghi. Pe partea interioară a mîinii, degetele sînt net despărțite de palmă printr-o linie dreaptă continuă. Este limpede că artistul se mîndrea cu mîinile sale elegante și bine articulate.

Gura, plină și cu buza de jos ușor proeminentă, precum și ochii afundați constituie cele mai sigure caracteristici ale tipurilor feminine relativ invariabile ale lui Provost.

Personalitatea pictorului, mai mult imaginativă decît viguroasă, nu este ușor de sesizat deoarece, în dorința lui de a plăcea, Provost n-a rămas indiferent la modele schimbătoare ce se succedau la Anvers. El a fost stimulat îndeosebi de Quentin Massys, ale cărui draperii suav curgătoare s-a străduit să le imite. Ca talent și gust el este cel puțin egalul lui Joos van Cleve, dar n-a știut să-și exploateze capacitatea la fel de bine ca maestrul din Anvers.

NOTE

1. Provost s-a căsătorit la Valenciennes, înainte de 1491, cu Jeanne de Quaronbe, văduva lui Simon Marmion. Se afirmă că el ar fi devenit cetăţean al acestui oraş în 1498. Vezi Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, IX, 1931, pag. 74.
2. Părţi din această pictură, arătînd o serie de clerici în iad, au fost refăcute de P. Pourbus în 1549—1550. Adaosurile au fost îndepărtate în 1956.
3. Ulterior (între 1930 şi 1946) pe piaţa de artă londoneză.
4. Această pictură a reapărut la Paris, la o licitaţie Charpentier, pe data de 1 iunie 1949 (lotul 56).
5. Acum în colecţia Boveri, Zürich.

JAN GOSSAERT

Maeştrii care pentru noi reprezintă veacul al XVI-lea se deosebesc considerabil între ei. Un cadru comun este mai puţin important decît pînă acum. Fiecare artist — mă refer mai ales la cei talentaţi — se avîntă înainte din proprie iniţiativă. Mai mult printr-o capacitate de asociere si combinare decît prin forţă de creaţie se realizează concomitent în Ţările de Jos opere care n-au multe lucruri în comun.

În atmosfera generală de agitaţie şi nemulţumire a acelei epoci, moda schimbătoare îi împinge pe unii artişti harnici dintr-o direcţie într-alta. Entitatea personalităţii se îneacă într-un vălmăşag de idealuri şi modele noi care sosesc de pretutindeni. În cazul lui Orley de pildă, criticul de artă, ajutat doar de cîteva lucrări confirmate prin inscripţii, se orientează foarte anevoios ; în cazul lui Lucas van Leyden el trebuie să facă nenumărate schimbări într-o succesiune rapidă. În schimb, Jan Gossaert este relativ uşor de urmărit în evoluţia sa.

Un număr apreciabil de picturi semnate de mîna lui, unele chiar datate, pot fi găsite cu uşurinţă în marile galerii de artă din Londra, Paris, München şi Viena. Mai mult, limbajul său este clar, hotărît şi în esenţă neschimbător, deci greu de confundat. Sîntem ajutaţi şi de faptul că Gossaert n-a permis niciodată elevilor săi să colaboreze cu el şi că tot ce a lucrat, ca urmare a ambiţiei, hărniciei şi remar-

cabilei sale îndemînări, prezintă unele calităţi greu de imitat.

Ceea ce ştim despre viaţa lui Gossaert se datorează penei lui van Mander şi, din păcate, prea puţin s-a adăugat din alte surse la aceste informaţii.

Gossaert se trăgea din Maubeuge, un oraş situat în Hainaut (acum în Franţa). De aici provine numele său Mabuse ca şi semnătura pe care o prefera într-o epocă mai tîrzie: „Joannes Malbodius". Nu-i cunoaştem data naşteri, dar este probabil că s-a născut între 1470 şi 1480, fiind deci contemporan cu Dürer, puţin mai tînăr decît Quentin Massys şi puţin mai bătrîn decît Lucas van Leyden.

Un indiciu important a fost găsit în registrele Corporaţiei Sf. Luca din Anvers, unde la anul 1503 figurează ca maestru un oarecare „Jennyn van Hennegouwe". S-a presupus, pe drept cuvînt, că menţiunea se referă la Jan Gossaert, mai ales că de cel puţin două ori şi-a scris numele într-o formă asemănătoare (JENNINE şi GENNIN). Dl. J. Masson din Amiens posedă un desen circular [1] cu *Tăierea capului Sfîntului Ioan Botezătorul* care poartă inscripţia autentică GENNIN. GOSSART. D. E. M. Într-o formă similară numele apare şi pe un panou cu *Închinarea magilor* achiziţionat de National Gallery din Londra din colecţia Carlisle. 223

Data următoare este 1508. În acest an Gossaert şi-a însoţit protectorul, Filip de Burgundia, la Roma. Filip se ducea acolo ca ambasador. O şedere în sud în slujba unui principe cu largi preocupări umaniste i-a oferit lui Gossaert un prilej asemănător celui pe care avea să-l folosească mai tîrziu Jan van Scorel din Utrecht. Antichitatea constituie acolo idealul, iar sculptura şi figura nudă erau centrele de interes. Un ecou al acestei împrejurări răsună în întreaga operă a artistului. Iar dacă concepţia lui ne pare sculpturală, atunci ea a fost produsă sau măcar întărită de impresiile culese la Roma. Biograful lui, Filip van Nimwe-

gen, scrie : *nihil magis eum Romae dilectabat, quam sacra illa vetustatis monumente, quae per celeberrimum pictorem Joannem Gossardum Malbodium depingenda sibi curavit* *.

Cred că pot releva un desen făcut de Gossaert la Roma în 1508 după o statuie antică celebră în acea vreme, şi anume un desen în peniţă, finisat cu grijă, aflat la Academia din Veneţia (Scuola Tedesca, foto Anderson) şi
210 înfăţişînd pe *Apollo odihnindu-se,* aşa-numitul *Hermafrodit,* care la începutul veacului al XVI-lea se afla în curtea Casei Sassi. Statuia, desenată şi de Heemskerck, se găseşte acum la Napoli.

Gossaert s-a întors din Italia în 1509, dar în loc de a rămîne la Anvers şi-a urmat clienţii regali pe diferite meleaguri. Registrele corporaţiei din Anvers îl menţionează ca avînd elevi în 1505 şi 1507. După 1507 numele lui nu mai apare. Hotărîtor pentru maniera artistului a fost patronajul unor personalităţi sus-puse, vlăstare legitime sau nelegitime ale casei de Habsburg-Burgundia. Calităţile de „rafinament" şi virtuozitate ale artei sale se explică prin faptul că aceşti clienţi bogaţi ştiau să răsplătească lucrurile excepţionale. Ca şi Jan van Eyck, Gossaert picta mai ales în serviciul principilor ; el se ducea pretutindeni şi era la fel de puţin legat de corporaţiile diverselor oraşe. Dacă van Mander nu este cumva greşit informat, artistul pare să fi fost un om arogant şi cam destrăbălat.

Un alt client de seamă al maestrului, în afară de Filip de Burgundia, era fiul acestuia, Adolf de Burgundia, care îşi avea reşedinţa la Middelburg, în Zeelanda, şi care l-a reţinut pe pictor acolo cel puţin o perioadă de timp. Mai erau apoi Jan Carondelet, căruia i-a pictat probabil de trei ori portretul, regele Cristian
219 al II-lea al Danemarcei, care se însurase cu o

---

* Nimic nu-l încînta mai mult la Roma decît acea vechime a monumentelor sacre, care se îngrijea să-i fie zugrăvite de preavestitul pictor Joannes Gossardus Malbodius. *(În limba latină în original)* (n. tr.).

soră a împăratului Carol Quintul și, în sfîrșit, regenta Margareta. Pe lîngă Anvers, cele mai importante centre ale activității lui Gossaert par să fi fost Bruges, unde se afla aproape cert reședința lui Carondelet, Bruxelles și Malines, datorită curții habsburgice, Utrecht, deoarece Filip de Burgundia se stabilise acolo, și desigur Middelburg, unde locuia Adolf. Opera principală a lui Gossaert, pe care van Mander o admira cel mai mult, se afla la Middelburg : o enormă *Coborîre de pe cruce* (din păcate distrusă ulterior), comandată de Maximilian de Burgundia. Dürer a văzut această pictură în 1520 și a emis următoarea apreciere : *nit o out im Hauptstreichen als im Gemäl,* vrînd probabil să spună că nu era atît de bună ca invenție cît ca execuție. Se pare că Gossaert a murit la Middelburg în 1533 sau 1534

Prima lucrare acreditată și semnată a lui Gossaert este, din păcate, destul de tîrzie, datînd din anul 1516 : panoul din galeria de la Berlin, cu figurile nude în mărime naturală ale lui *Neptun și Amfitrite,* semnate integral, *213*
pictate pentru Filip de Burgundia și purtînd numele și deviza clientului. Lucru destul de straniu, Gossaert a împrumutat compoziția din vestita gravură a lui Dürer *Adam și Eva.*

În 1516 maestrul se afla în deplina posesie a stilului său matur. Acest panou datat ne dă tot atît de puține informații despre debutul său și despre originile artei sale cît și picturile datate 1517 — dipticul cu portretul lui Carondelet de la Luvru și panoul *Hercule* din colec- *219.*
ția Cook de la Richmond [4]. Singurele lucrări *220*
datate care ne-au mai parvenit sînt o gravură din 1522, panoul cu Hercule din 1523 (păstrat numai într-o copie aflată pe piața de artă vieneză) și niște tablouri din 1526 și 1527 ; după 1527 nu mai avem nimic. Trebuie deci să ne ajute critica de stil, și ea poate face aceasta cu atît mai lesne cu cît o serie de lucrări indubitabile ale maestrului, deși fără dată, au fost executate, judecînd după stilul lor, înainte de 1516. Din fericire cel puțin una din ele este

semnată, constituind, prin importanța ei deosebită și prin elocvența limbajului, un punct de plecare ideal.

Cu cîțiva ani în urmă, această pictură a fost
223 cumpărată de National Gallery din Londra de la lordul Carlisle și a devenit astfel mult mai accesibilă. Pe vremuri, cînd se afla la castelele Howard și Naworth, doar puțini critici de artă putuseră studia această uimitoare *Închinare a magilor*. Purtînd semnătura disimulată dar incontestabilă „IENNI. GOSSART. OG MABVS —" și, în alt loc „IENNIN GOS—", tabloul înlătură orice îndoială cu privire la autor, pe care ni-l arată insensibil și într-o cu totul altă relație cu tradiția decît am fi crezut, judecînd după relatarea lui van Mander [5].

Guicciardini și Vasari scriu : „Gossaert a fost primul artist (Vasari : *quasi il primo* *) care a adus adevărata metodă de reprezentare a figurilor nude și mitologice din Italia în Țările de Jos". Van Mander a citit acest elogiu și l-a folosit bucuros în biografia maestrului. De atunci încoace opinia s-a generalizat, astfel încît, în funcție de punctul de vedere al autorului, Gossaert este descris fie ca un mare inovator, fie ca primul manierist și corupător al artei. Legătura lui Gossaert cu arta italiană, așa cum apare din fraza lui Vasari, ar fi fost neîndoios acceptată de Gossaert însuși ca exprimînd corect intențiile sale. Dar cum noi nu ne ocupăm de proiecte ci de realitate, ideile curente trebuie să fie modificate. În două rînduri observăm că Gossaert, trebuind să reprezinte nuduri, l-a urmat pe Dürer : o dată în panoul *Neptun* din 1516 și a doua oară într-un volet al tripticului din Palermo. Aceste observații contravin părerii lui Vasari. Gossaert nu s-a ridicat la înălțimea rolului ce-i revenea, deși acesta era fără îndoială unul pe care i-ar fi plăcut să-l joace. Fără capacitatea de a compune ușor, nu putea ajunge prea departe cu

---

* Aproape primul *(În limba italiană în original)* (n. tr.).

„metoda cea adevărată". Nu încape îndoială că Gossaert a avut prilejuri de a-şi însuşi motive italiene. Uneori el împodobeşte faţada cu elemente decorative străine, dar fundaţia e prea îngustă pentru a susţine magnifica structură a unei Renaşteri neerlandeze. În esenţă maestrul nu asimilase nimic din arta italiană dincolo de o anumită preferinţă pentru forma plastică şi de un apetit pentru corpuri nude în mişcare violentă. În clipa cînd ajungea la cristalizarea formelor sale, artistul rămînea dependent de model, de realitatea dizgraţioasă.

În panoul Carlisle, în care şi-a folosit re- 223
sursele pînă la extrem, maestrul nu pare să fi mers împotriva tradiţiei, dar în mod cert a făcut tot posibilul pentru a depăşi realizările anterioare. Un examen superficial şi necritic nê-ar putea duce la concluzia că el şi-a atins acest ţel ambiţios. Prin consistenţa picturii, prin execuţia conştiincioasă, prin redarea ţesăturilor şi a tuturor detaliilor de tip natură moartă, opera lui Gossaert, desigur, nu stă mai prejos de nici o creaţie din veacul al XV-lea; ea este însă lipsită de viaţă, de o anumită degajare voioasă, de dorinţa participării la acţiune, fără care, în definitiv, nici o operă nu poate depăşi nivelul unei simple virtuozităţi artizanale. *Închinarea magilor* este prezentată ca o ceremonie de la curte. Notăm o totală lipsă de mişcare dramatică, iar relaţiile dintre figuri — care defilează ţepene — rămîn foarte vagi. Talentul lui Gossaert este lipsit de dinamism. Timid în expresie, pictorul este timid şi în compoziţie, cu puţine idei, iar ca desenator e sigur de sine doar atunci cînd are permanent un model din natură, căci altfel, mai ales în raoursiuri — afirmaţia este în orice caz valabilă pentru prima perioadă — se dovedeşte şovăitor. Faptul că cei doi câini din primul plan, atît de realist zugrăviţi, sînt împrumutaţi, şi încă foarte dibaci, din gravurile lui Dürer şi Schongauer este simptomatic şi plin de învăţăminte.

Închinarea magilor datează probabil din anul 1506[6]. Maestrul, care era puternic legat de tradiţia neerdandeză, a făcut mai tîrziu mare caz de înclinaţia sa spre modernitate. Era însă revoluţionar mai mult în intenţii decît ca talent. Pînă la sfîrşit arta sa a rămas consecventă şi fermă. Puritatea ca de email a materialului, fluenţa delicată a penelului — menţinute chiar şi atunci cînd se cioocneau de monumentalitatea intens căutată a desenului — s-au păstrat intacte, şi aceasta într-o vreme cînd tehnica era subminată din toate părţile. Dintre predecesorii săi Gossaert îl admira, desigur, pe van Eyck şi studiul operei eyckiene a format neîndoielnic o parte a pregătirii sale. El a preluat cele trei figuri principale din altarul de la Gand — Tatăl ceresc, Fecioara şi Sfîntul Ioan — şi le-a variat cu iscusinţă. Adaptarea sa, în busturi, se află la Prado şi este nesemnată. Atribuirea a fost făcută convingător de Scheibler. O comparaţie cu originalul ne dezvăluie unduirea manieristă a stilului formal al lui Gossaert. Tabloul rămîne totuşi o capodoperă de compoziţie arhaizantă. Gossaert a adăugat un înger, dar diferenţa de stil nu iese deloc în evidenţă. Pictura de la Madrid nu e în nici un caz o operă foarte timpurie. Elementele gotice ale cadrului ornamental — un gotic extravagant, de orfevrerie — nu trebuie privite ca un argument decisiv pentru a demonstra că Gossaert a pictat panoul înainte de plecarea în Italia. Este adevărat că după această călătorie artistul a folosit în general elemente renascentiste, dar cum interesul său pentru arhitectură şi decoraţie se ghida nu după sentimente sau înclinaţii, ci după cunoştinţe bine chibzuite, el a putut recurge la o formă sau alta în funcţie de preferinţa momentului. În general el se conformează firesc gustului epocii, care trece de la un gotic pictural bogat la un stil sec renascentist.

222 Tripticul Malvagna de la muzeul din Palermo este ulterior picturii de la Prado şi aproximativ contemporan cu *Închinarea magilor*

de la National Gallery. De dimensiuni mai modeste decît panoul Carlisle, este lucrat într-o tonalitate mai joasă, iar execuţia măiestrită a făcut din el un giuvaer scînteietor. Tipul Madonei, jocul unduitor al draperiilor, fineţea aproape metalică şi precizia decoraţiei gotice ne dezvăluie stilul personal al artistului pe culmi pe care nici un imitator nu putea spera să le atingă. Dar şi aici îl surprindem pe maestru împrumutînd. Grupul Adam şi Eva din voletul stîng este luat dintr-o gravură în lemn a lui Düner *(Micile Patimi* [7]). Pe la 1520 tripticul a fost copiat de mai multe ori în Ţările de Jos. Un pictor din Bruges, Adriaen Ysenbrandt, l-a folosit de cel puţin trei ori (panoul central, transpus în maniera cam molatică a acestui imitator al lui David, cîndva existent în colecţia berlineză a d-nei von Kaufmann [8] şi în cea pariziană a baronului Rothschild; voletul cu Adam şi Eva cîndva aflat în colecţia Emden din Hamburg [9]). S-a afirmat că tripticul lui Gossaert se găsea la Messina pe la 1600. De fapt Jan Carondelet, unul din clienţii supuşi ai artistului, care era cancelar al Flandrei şi în mod cert a locuit un răstimp la Bruges, era concomitent şi episcop de Palermo. Este deci foarte plauzibil că pictura de la Bruges i-a aparţinut lui şi că a dăruit-o mai tîrziu Siciliei.

Suferinţa din grădină de la Kaiser-Friedrich Museum din Berlin, remarcabilă pentru tratarea adecvată a luminii lunii (motivul l-a îmboldit pe pictor la un veritabil tur de forţă) şi pentru capetele curios de neizbutite, este una din picturile timpurii ale lui Gossaert. Deşi acolo unde se cerea capacitate compoziţională şi inventivitate în crearea tipurilor figurale artistul nu putea face faţă, el s-a dovedit încă din tinereţe un foarte bun portretist, excelînd în exprimarea unei bărbăţii dominatoare întotdeauna apreciată de contemporanii săi. În panoul Carlisle capetele de portret (sau de tip portret) sînt cele mai bune părţi şi ne oferă un util punct de plecare pentru depistarea altor portrete individuale contemporane, adică

221

timpurii. Consider, cu mai multă sau mai puţină certitudine, cîteva portrete de bărbaţi din jurul anului 1510 ca fiind pictate de Gossaert.
216 Acestea includ un *Cap de tînăr* bine conturat, existent în colecţia Cook de la Richmond [10] (cu un cadru de piatră pictată, cum îi plăcea maestrului atît de mult), severul şi încordatul *Cap de bătrîn* din colecţia baronului von Liphart de la Ratshof [11] şi un *Portret de bărbat* aflat la galeria din Copenhaga.

Sfîntul Luca pictînd-o pe Fecioară, un ta-
214 blou existent pe vremuri la Malines iar acum la galeria din Praga, ocupă o poziţie intermediară. El datează probabil de pe la 1515 şi, din fericire, este semnat, căci altfel problema paternităţii ar fi fost dificilă, van Mander menţionîndu-l greşit printre lucrările lui Orley. Această compoziţie sobră şi seacă o prezintă pe Fecioara cu Sfîntul Luca într-o magnifică închisoare de piatră. Spaţiul şi volumele sînt clar articulate, exacte şi impecabile. Lucrările mai tîrzii ale lui Gossaert sînt tot mai mult străbătute de un raţionament constructiv. Dacă pasiunea pentru reguli, măsuri şi teorie a devenit un pericol chiar şi pentru Dürer — un artist infinit mai profund — ce departe de sursele desenului sănătos l-a putut ea duce pe un Gossaert !

În acele zile critice, cînd tradiţia se dezagregase în nord, raţionalismul constituia o primejdie permanentă. Artistul se preocupa de anumite probleme de formă şi de anumite dificultăţi. Lucrînd cu o pedanterie arogantă pentru a crea efecte izbitoare de racursi şi suprapunere în perspectivă, el scapă din vedere conţinutul spiritual. Ceea ce la Leonardo era un mijloc pentru atingerea unui scop, la Gossaert devine scopul în sine.

Maestrul a abordat de cîteva ori subiectul *Adam şi Eva*. Primea bucuros comenzi care implicau nuduri în mărime naturală. Van Mander menţionează o asemenea lucrare. Un ori-
211 ginal se află la muzeul din Berlin, iar altul la Hampton Court. Există şi cópii după a doua

compoziție, una de asemenea la Berlin și o alta, cumpărată ca original, la Bruxelles. O a treia compoziție a supraviețuit într-un desen original de la Biblioteca Albertina din Viena. O a patra, de prost gust și cu posturi complicate, este la castelul Schönhausen de lîngă Berlin [12].

Tot așa cum îi plăcea să-și facă figurile cît mai mari cu putință și cum nu se arăta prea sensibil la iraționalitatea peisajului, Gossaert prefera pentru sfinții săi bustul, plasat pe un fundal neutru și într-un cadru îngust. În acest fel l-a pictat pe Sfîntul Donatian în tabloul de la Tournai. Pe dosul panoului se vede blazonul lui Carondelet. Presupun că acest panou forma un diptic cu portretul lui Carondelet aflat cîndva în posesia d-lui R. von Gutmann din Viena [13]. Există o *Sfîntă Maria Magdalena* în bust la Musée Mayer van der Bergh din Anvers. O *Magdalenă* mai mică, tot în bust, achiziționată acum cîțiva ani pentru National Gallery din Londra, a fost cert lucrată mult mai înainte și ne atrage prin naivitatea individualizată a expresiei. Acest panou, deși nu s-a păstrat în condiții optime, își merită locul alături de tripticul din Palermo. Capacitatea compozițională nu îl ajută pe artist atunci cînd trebuie să realizeze scene cu multe figuri. Modelarea excesivă a detaliilor dăunează ritmului și impresiei generale. Toate elementele se impun privirii cu ostentație.

Renumitul altar de la Middelburg a căzut pradă focului. O *Coborîre de pe cruce*, pe care eu o consider de Gossaert, apare sub numele lui Orley la Ermitaj (Petersburg), unde a ajuns din colecția regelui Wilhelm al Olandei [14]. Acest tablou, care a fost transpus pe pînză și și-a pierdut, din păcate, în mare parte claritatea și precizia, poate fi identic cu o pictură de Gossaert văzută de van Mander în casa unui oarecare domn Magnus din Haarlem [15]

Maestrul are mai mult succes în redarea figurilor învesmîntate de ceremonie decît în 215
scenele dramatice. Tabloul cu *Sfîntul Luca* de

la muzeul din Viena, care diferă apreciabil de panoul de altar cu același subiect din Praga — inspirat, poate, din Joos van Cleve — și care datează de prin 1518, este reușit sub aspect compozițional.

Dintr-un motiv sau altul a fost frecvent copiat un *Ecce homo* pictat de Gossaert prin anul 1527, al cărui original nu mai poate fi găsit astăzi. Imitatorii (printre care și Maestrul Busturilor de femei) au adăugat în general inscripția onestă *Malbodius invenit* *, dar uneori și *Malbodius pingebat* **.

Dintre nudurile mitologice cu care Gossaert, desigur, se mîndrea foarte mult — cînd a introdus aceste subiecte el se credea mare cunoscător al antichității și fiu luminat al unei
213 epoci noi — am amintit deja panourile din Berlin și din colecția Cook (1516 și 1517). Nuduri feminine individuale, concepute asemănă-
212 tor dar la o scară mai mică, se află la muzeul din Rovigo și în colecția pariziană Schloss [16]. *Danae* de la München, un original atent executat, datînd din 1527, este sculptural în concepție și lasă o impresie rece, metalică.

Ne-au parvenit numeroase *Madone,* mai ales în bust. Cîteva, cu posturi complicate și desen iscusit, au plăcut mult și au fost frecvent copiate. Răceala emoțională care ne displace nouă nu deranja pe nimeni atunci. Printre Madonele lui Gossaert se află un original foarte izbutit care constituie o jumătate din tripticul
219- Carondelet de la Luvru (1517); tot de prin
220 acel an — și aproape la fel de bun — este un panou din colecția berlineză E. Simion (provenit din colecția Kaufmann) [17].

Există un număr surprinzător de cópii mediocre — al căror original n-a putut fi găsit — după o compoziție pretențioasă în care Pruncul Iisus încearcă să se desfacă din vălul mamei sale. Majoritatea acestor cópii datează de pe la

---

* Imaginat de Malbodius *(În limba latină în original)* (n. tr.).

** Pictat de Malbodius *(În limba latină în original)* (n. tr.).

1550 şi sînt asemănătoare ca stil. Este oare posibil ca ele să fi fost lucrate de Paulus van Aalst, despre care van Mander afirmă că era excepţional de bun în copierea picturílor lui Jan van Mabuse? Şi fiului lui Pieter Coek i s-ar putea datora acest stil efeminat.

Un tip aproape la fel de popular îl constituie *Fecioara cu Pruncul,* în care părul Madonei prezintă o cărare frapantă. Cîteva replici bune s-au apropiat mult de Gossaert, chiar şi ca execuţie — de pildă panoul din castelul Longford şi cel aflat pe vremuri în colecţia R. Kann [18]. Există ceva de portret în înfăţişarea Mamei şi a Pruncului, şi în sensul acesta s-a subliniat pasajul în care van Mander afirmă că Gossaert a folosit probabil ca modele pe soţia şi fiul clientului său, marchizul de Vere (Adolf de Burgundia). Portretul parţial acreditat al marchizei (Gardner Museum, Boston) nu exclude în nici un fel această posibilitate.

Un panou cu Madona aproape uitat a fost vîndut cu colecţia Beurnonville şi se află acum în colecţia Max Wassermann din Paris [19].

Numărul portretelor este considerabil. Clare ca formă, adesea cu o amplă mişcare a mîinilor, sigure ca expresie, în rame înguste şi adesea energic modelate pe un fundal neutru, aceste lucrări sînt mai impresionante decît compoziţiile libere ale artistului. Modelarea este strălucită şi se realizează nu atît prin umbre adînci cît prin reflexe fin observate, ca şi prin racursi şi prin desenul măiestrit, uneori aproape exagerat, al părţilor ce se intersectează. Exemple se pot găsi cu uşurinţă în marile galerii, în special la National Gallery din Londra, la Luvru, la Berlin, Viena şi Anvers.

Gossaert a rezolvat problema destul de neobişnuită a unui portret de grup atunci cînd *221*
i-a pictat pe cei trei copii ai regelui Danemarcei într-un singur panou. Trei versiuni ale acestei picturi, mai mult sau mai puţin egale calitativ, au supravieţuit în Anglia — la Hampton Court, Wilton House şi castelul Longford. Maestrul l-a pictat probabil şi pe tatăl copi-

ilor, regele Cristian. Judecînd după stil, portretul gravat al acestui rege, lucrat de Jacob Binck, se bazează pe Gossaert [20].

Gossaert nu era atît de apropiat de regenta
162 habsburgă ca rivalul său Orley, dar legătura cu regele Danemarcei, care se căsătorise cu Isabela de Austria, dovedește că serviciile lui erau apreciate la curte. Orley era mai disponibil și în jurul anului 1525 ajunsese să-i înlocuiască (necorespunzător, credem noi) pe cei mai capabili portretiști neerlandezi.

Eforturile lui Justi de a găsi portrete ale familiei Habsburg pictate de Gossaert s-au dovedit infructuoase. Recent am văzut pe piața de artă italiană un portret [21] care sugerează mîna maestrului nostru și pare să reprezinte o soră a lui Carol Quintul. Asemănarea cu cel mai bun portret confirmat al reginei daneze (din colecția contelui Tarnowski) este foarte frapantă, dar s-ar putea la fel de bine ca lucrarea s-o reprezinte pe sora ei, Maria a Ungariei, ale cărei portrete atestate sînt mult ulterioare.

Gossaert își dezvoltă maniera de desenator în contrast voit cu tradiția neerlandeză, ajungînd la forme de o lărgime plină, rotunjită, și la un duct viu, unduit, cu demarcații clare și precise. Țelul său suprem este să realizeze o iluzie izbitoare a formei fizice. Pentru el jertfește totul : sensibilitatea, lumina, aerul, textura materială, farmecul culorii. Gossaert caută dificultățile și le accentuează. El ne oferă aspecte uimitoare, nejustificate de conținut, pur și simplu spre a se deosebi de ceilalți și spre a-și scoate în evidență arta. Nu rareori figurile lui Gossaert ne par înțepenite în poze excentrice deoarece demersul lui analitic și respectarea strictă a modelului stînjenesc cursivitatea mișcării.

Nimeni nu putea fi mai puțin înzestrat ca el pentru redarea viziunilor, viselor sau nălucilor. Pasiunea sa fanatică pentru forma fizică nu i-a permis să devină un interpret al

spiritualității creștine, și în acest sens negativ el a fost cu adevărat „modern", căci nu credea decît ceea ce vedea și nu vedea decît ceea ce putea efectiv pipăi.

NOTE

1. Acum la École des Beaux-Arts, Paris.
2. Se cunosc în prezent alte trei desene lucrate de Gossaert după monumentele Romei : Spinario (Cabinetul de stampe al Universității din Leyda), Coliseul (Cabinetul de stampe din Berlin-Dahlem) și Hercule, după statuia din Forum Boarium, aflată acum la Palazzo dei Conservatori din Roma (Colecția lordului Wharton din Londra).
3. Un document publicat de J. M. March (în *Boletin de la Sociedad Española de Excursiones*, LIII, 1949, pag. 221) stabilește data morții lui Gossaert în 1532. Pentru detalii vezi și J. K. Steppe, în catalogul de expoziție *Jan Gossaert, genoemd Mabuse*, Rotterdam și Bruges, 1965, pag. 33—38.
4. Acum la Barber Institute, Birmingham.
5. Cf. Friedländer, Jan Gossaert (Mabuse): *The Adoration of the Kings in the National Gallery* (The Gallery Books, nr. 19), London, 1948.
6. Pentru dată vezi nota 7.
7. Acest fapt l-a determinat pe Friedländer (în *Die Altniederländische Malerei*, VIII, pag. 17 și urm.) să dateze tripticul Malvagna și *Închinarea* de la National Gallery în jurul anului 1512, întrucît *Patimile* lui Dürer poartă datele 1509—1511.
8. Acum în colecția von Pannwitz.
9. Vîndut odată cu colecția vieneză E. Weinberger la 22 octombrie 1929.
10. Acum în colecția van Beuningen, Vierhouten.
11. Acum la Mauritshuis, Haga. Ulterior mai mulți specialiști au atribuit acest portret „Maestrului Michiel" (Michiel Sittow).
12. Acum la Jagdschloss Grünewald, Berlin. Cu privire la compozițiile *Adam și Eva* ale lui Gossaert vezi și studiul detaliat al lui H. Schwartz în *Gazette des Beaux-Arts*, seria 6, vol. XLII, 1953, pag. 145—162.
13. Acum la William Rockhill Gallery of Art, Kansas City, Missouri S.U.A.
14. În catalogul de pictură occidentală al Ermitajului pe anul 1958 această pictură este atribuită lui Gossaert. Voleții cu *Sfîntul Ioan* și *Sfîntul Petru* iar pe dos cu *Bunavestire* au reapărut și se află acum la Museum of Art, Toledo, Ohio, S.U.A. Ei datează din 1521.

15. Din documentele publicate de J. Maréchal în *Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires*, XIII, nr. 2, Bruxelles 1963, pag. 11—15, reiese clar că altarul se afla inițial în capela Salamanca a Bisericii Augustine din Bruges, unde a rămas cel puțin pînă în 1795.
16. Acum la muzeul regal din Bruxelles.
17. Ulterior în colecția Huck, Berlin.
18. Acum la Metropolitan Museum of Art, New York.
19. Colecția a fost împărțită între moștenitorii d-lui Wassermann.
20. Desenul original al lui Gossaert a reapărut între timp și se află acum în colecția F. Lugt din Paris. Cf. articolul lui Friedländer despre portretele regelui danez (în *Annuaire des Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique*, I, 1938) în care el îl respinge pe Binck ca autor, deși există și un portret al lui Cristian al II-lea gravat de acesta.
21. Ulterior în colecția August van Berg, Portland, Oregon, S.U.A.

JAN JOEST

O singură operă, oricit de importantă, nu este în general de ajuns pentru a ilumina din toate laturile personalitatea autorului. Pentru ca părerea noastră despre el să se confirme şi să se întregească trebuie să găsim calităţi caracteristice şi în alte lucrări.

Jan Joest este amintit pretutindeni în legătură cu voleţii altarului de la Kalkar, dar după ce a fost respinsă — şi pe bună dreptate — o propunere de a-l identifica cu Maestrul Adormirii Maicii Domnului nu s-a mai făcut nici o încercare de a-l insera corect în înlănţuirea istorică. În 1904, cînd altarul a fost expus la Düsseldorf, comentariile s-au limitat la cuvinte convenţionale de laudă.

Documentele de la Kalkar ne-au adus informaţia că Jan Joest a executat marea sarcină de *229*
a acoperi cei doi voleţi cu zece picturi, cinci de fiecare parte, între 1505 şi 1508. Ghidîndu-ne după notarea plăţilor, deducem că pictorul a venit probabil din altă parte pentru a lucra la Kalkar şi, la terminare, a plecat din localitate. Pe de altă parte numele lui a fost găsit înregistrat în controalele militare de la Kalkar pe anul 1480. Putem presupune că tocmai pe baza acestei legături anterioare cu Kalkarul a primit maestrul comanda din 1505. Se poate chiar ca el să fi fost originar din oraş.

Se întîmplă însă că numele unui pictor Jan Joest a apărut într-un centru artistic mult mai

vestit decît Kalkarul, şi anume la Haarlem. Ulterior identificarea pictorului din Haarlem cu cel de la Kalkar a fost unanim acceptată.

În 1510, adică după anii petrecuţi la Kalkar, Jan Joest şi-a cumpărat o casă la Haarlem [1]; în 1515 a executat o comandă pentru biserica Sf. Bavo; în 1519 a fost înmormîntat în această biserică. Datele referitoare la Haarlem şi Kalkar concordă. Dar înainte de 1505 nu găsim nici o urmă a lui Joest la Haarlem. Localitatea de unde a venit pictorul la Kalkar rămîne o chestiune deschisă [2].

Există la catedrala din Palencia un altar care, asemeni multor monumente spaniole notabile, a fost relevat de C. Justi [3]. În registrele bisericii numele pictorului este dat ca Juan de Holanda. Justi, descriind altarul, ridică problema identităţii acestui Jan din Olanda şi îl propune pe Jan Mostaert. Dar Mostaert, a cărui artă o cunoaştem bine acum, nu mai poate intra în discuţie. Oricui a văzut voleţii din Kalkar îi e de ajuns o privire asupra panourilor din Palencia pentru a detecta asemănarea de stil. Şi chiar cei care nu se încred în această constatare trebuie să admită că toate indiciile sînt în favoarea identificării.

Jan Joosten din Kalkar nu este probabil altul decît Jan Joest din Haarlem; ca atare, numele Juan de Holanda se referă la el. Ca un Jan din Olanda să fi lucrat la Palencia picturi înrudite stilistic cu voleţii de la Kalkar şi să nu fi fost identic cu Jan Joest este cu atît mai improbabil cu cît relaţiile dintre Spania şi Olanda nu erau prea strînse. Identificarea ne dă o binevenită confirmare a documentelor de la Kalkar şi a legăturii dintre datele de arhivă de la Kalkar şi Haarlem.

Altarul de la Palencia — tot potrivit afirmaţiei lui Justi — a fost „comandat în 1505 la Bruxelles“ de Juan de Fonseca. Este destul de curios că aceste două comenzi, pentru Kalkar şi Palencia, au apărut concomitent. Faptul creează dificultăţi, dar ele nu sînt nicidecum insurmontabile. Înainte de a se duce la Kalkar

225-227

Jan Joest ar fi putut locui la Bruxelles, sau s-ar fi putut deplasa acolo pentru a primi comanda spaniolului, care se afla în oraş cu o misiune diplomatică. Dacă inscripţia — pe care eu n-o pot verifica — într-adevăr spune „Comandat 1505", este greu de crezut că Joest a găsit timpul necesar pentru executarea acestei comenzi înainte de a pleca la Kalkar. Iar ipoteza că pictorul a lucrat la panourile spaniole în timpul şederii sale la Kalkar este destul de inabilă. Se poate ca el să fi amînat execuţia lucrării pînă după perioada petrecută la Kalkar. Sau, eventual, inscripţia vrea să spună că altarul a fost terminat în 1505, deci înainte de lucrarea de la Kalkar. Dealtfel, în introducerea lui Justi la ghidul Bedeker pentru Spania, altarul este datat 1507.

Numai savantul calculat — dar nicidecum observatorul imparţial — şi-ar putea aminti de Geertgen privind voleţii din Kalkar. Tradiţia Haarlemului şi efectele prelungite ale influenţei lui Geertgen sînt vizibile în opera lui Jan Mostaert, dar nu în cea a lui Jan Joest. Este o fază stilistică diferită, iar sursa acestei arte e necunoscută, ceea ce nu poate surprinde dacă ne gîndim la puţinătatea monumentelor olandeze ce ne-au rămas din veacul al XV-lea. Aceasta însă nu ne îndreptăţeşte să-l socotim pe artist un geniu original. Totuşi, Jan Joest se află în avangarda pictorilor care căutau idei noi. Sîntem acum la începutul veacului al XVI-lea, dar cea mai apropiată paralelă stilistică o vom găsi în opera lui Joos van Cleve, care a ajuns maestru la Anvers în 1511, şi în primele lucrări ale lui Barthel Bruyn, care n-avea decît doisprezece ani în 1505. Eisenmann îndeosebi subliniază afinitatea cu Maestrul Adormirii Maicii Domnului şi este chiar ispitit să-i îmbine pe cei doi artişti într-unul singur; raportul cu Bruyn a fost ingenios detectat de Firmenich-Richartz.

Ne aflăm aproximativ în faza artistică a lui Hans Holbein cel Bătrîn, dar demersul mai larg, mai plastic al artistului neerlandez con-

trastează cu stilul mai liniar al maestrului german. Ceea ce îi unește este degajarea cu care amîndoi slăbesc legăturile severității stilistice tradiționale, plasarea neașteptată a unor capete realiste, de portret, alături de altele ideale, fără conținut, asemenea unor măști. Imboldul de a exprima mișcări viguroase se irosește fără a produce vreo compoziție de un dramatism mai intens. Construcția figurilor este nesigură, deși culoarea suculentă, strălucitoare, simțul realității în redarea detaliilor neînsemnate și farmecul efectelor variate de lumină reușesc să mascheze slăbiciunea nativă.

Concepția este confortabil burgheză, uneori chiar plină de umor, mai curînd decît impunătoare sau reprezentativă în sensul unui spirit bisericesc. Motive comice „copilărești" și caricaturi introduse oriunde se ivește prilejul ne arată destul de limpede că pentru acest înaintaș al picturii olandeze de portret, peisaj și gen, pictura religioasă era o treabă nepotrivită la care se vedea nevoit să se resemneze.

Figurile Apostolilor în racursiuri stîngace, cu bărbia parcă lipită, sînt tot atît de neconvingătoare ca și aspectul delicat al lui Dumnezeu, pe cînd figurile întîmplătoare, cu ochi întredeschiși și gurile pronunțat senzuale, frapează prin realismul lor pronunțat. Mîinile sînt deosebit de mari, cu degete lungi, osoase și flexibile. Copiii, femeile și bărbații tineri au nasuri cîrne, care lasă o impresie de comic, obrăznicie sau vulgaritate.

Pictura de la Palencia este divizată, într-un mod neobișnuit, în opt panouri, opt reprezentări, cite trei în stînga și în dreapta și două suprapuse în centru. Panoul principal, cel inferior din centru, este de două ori cît celelalte ca dimensiuni și scară a figurilor. Scenele sînt separate printr-un cadru gotic, energic modelat. Compoziția dominantă din centru,
225 un grup cu Sfîntul Ioan Evanghelistul stînd în spatele figurii întristate a Fecioarei în genunchi, pe care o sprijină, arată o simplitate, noblețe și gingășie cu mult superioare lucrării

de la Kalkar. În dreapta stă îngenuncheat donatorul, Juan de Fonseca. Panourile mai mici reprezintă, începînd din stînga sus, următoarele subiecte :

1. *Iisus copil discutînd în Templu.* Un interior cu o perspectivă îndrăzneață, o tratare conseoventă a iluminării și un clarobscur surprinzător.

2. *Fuga în Egipt.* 226

3. *Întîmpinarea Domnului.* Scena apare și pe altarul din Kalkar.

4. (Centru sus). *Hristos purtînd crucea.*

5. (Dreapta sus). *Răstignirea.*

6. *Jelirea lui Hristos.*

7. *Punerea în mormînt.* 227

Judecînd după stil, altarul din Palencia pare puțin mai vechi decît cel de la Kalkar, ceea ce mă face să cred că a fost terminat în 1505, înainte de plecarea lui Jan Joest la Kalkar. În majoritatea panourilor spaniole compoziția este mai calmă, mai puțin difuză decît în cele de la Kalkar, tipurile sînt mai impunătoare, iar execuția mai uniformă.

Există la Sigmaringen o pictură de Joest, apropiată stilistic de altarul din Palencia, care este deosebit de originală sub raportul compoziției : *Jelirea lui Hristos*[4]. În centru se află 228
Fecioara Maria cu trupul lui Hristos, ținîndu-și fiul în felul în care îl ținea Dumnezeu-Tatăl în reprezentările timpurii ale Treimii, la stînga, Sfîntul Ioan preluînd greutatea trupului, în dreapta, Maria Magdalena sprijinind brațul stîng al Mîntuitorului. Scena apare gingașă și picturală pe fondul întunecat al peisajului din planul intermediar. Sub nr. 72 (inițial nr. 149 din colecția Weber) din catalogul Sigmaringen pictura este prezentată, sub girul lui Soheibler și Eisenmann, drept o lucrare timpurie a lui Bruyn. Găsim totuși un indiciu care duce spre Jan Joest în colecția von Kaufmann din Berlin. Această colecție cuprindea pe vremuri un cunoscut panou de Bruyn datat 1516 — *Nașterea Domnului* — cu un ecleraj splendid realizat[5]. O comparație cu *Nașterea*

de la Kalkar, în care figura în genunchi a Fecioarei este înfăţişată asemănător, ne dezvăluie că în 1516 Bruyn (pe atunci de douăzeci şi patru de ani) era complet sub influenţa lui Joest.

Compoziţia lui Bruyn este cea derivată. Ea mai apare şi în alte locuri. În colecţia von Kaufmann exista o a doua *Naştere*, mai slabă ca execuţie, care n-are nimic de-a face cu Bruyn dar repetă toate motivele esenţiale din panoul acestuia, mai ales grupul de îngeri îngenuncheaţi cap lîngă cap în spatele şi puţin în latura ieslei. Personal sînt convins, pe temeiuri stilistice, că cele două versiuni se trag dintr-o pictură de Jan Joest care nu mai poate fi găsită azi. În 1508, cînd Jan Joest a plecat din Kalkar, ducîndu-se probabil direct la Haarlem (el se afla în mod cert acolo în 1510), Barthel Bruyn avea numai cincisprezece ani. Este foarte probabil ca el să fi studiat la Haarlem între 1510 şi 1515. Numele Bruyn este pomenit la 1490 într-un document din acest oraş. Pictorul Bruyn care lucrase acolo la biserica Sf. Bavo ar putea fi tatăl lui Barthel.

La muzeul din Valenciennes se păstrează un panou cu o copie destul de exactă, lucrată de
231 aşa-numitul Maestru din Frankfurt, a picturii pe care o cunoaştem din colecţia Kaufmann *. Maestrul din Frankfurt era mai în vîrstă decît Bruyn şi lucra probabil la Anvers încă din 1500. Lipsa sa de independenţă şi tendinţa de a împrumuta compoziţii pot fi observate şi în alte cazuri. Fără să fi fost efectiv elevul lui Jan Joest, s-ar putea să fi folosit modelele acestuia. Nu este în nici un caz exclus ca Joest să fi exercitat direct sau indirect o influenţă asupra sudului Ţărilor de Jos. Nu se afla el oare, dacă inscripţia din Palencia spune adevărul, la Bruxelles în 1505 ?

Şi Joos van Cleve a fost confundat cu Jan Joest, iar afinitatea stilistică dintre van Cleve

---

* Expusă la Paris în 1904, la Exposition des Primitifs Français, nr. 115, foto Giraudon. *(n. a.)*.

și Bruyn a fost subliniată în repetate rînduri. Relația poate fi cel mai bine deslușită dacă presupunem că atît Bruyn cît și van Cleve au fost discipolii lui Joest și că ceea ce au ei în comun provine de fapt de la același maestru. Joos era puțin mai în vîrstă decît Bruyn. El devine maestru în 1511, dar se poate să-și fi început activitatea cu cîțiva ani înainte, să spunem în 1507, pe cînd Bruyn a început să lucreze abia în 1515. Joos — cu condiția să fi lucrat într-adevăr în atelierul lui Joest — s-ar fi putut afla la Kalkar prin 1506. Această relație nu e improbabilă dacă ținem seama cît de aproape se află Cleve de Kalkar.

În colecția von Bissing din München se află o mică *Nașterе a Domnului* care, fără a fi o replică a modelului pe care l-am reconstituit, are multe trăsături în comun cu el, de pildă mîinile Fecioarei și poziția Pruncului ; calitativ depășește cu mult toate panourile menționate aici, inclusiv cele pictate de Bruyn și de Maestrul din Frankfurt. Acest panou este în mod cert un original și, după părerea mea, chiar un original lucrat de Joest. Părțile bine conservate, îndeosebi îngerii zburători din partea de sus, sînt măiestrit executate. Capetele Fecioarei și Sfîntul Iosif nu sînt în perfectă stare și probabil de aceea ne par puțin cam ciudate.

Arta lui Jan, a cărei forță n-a fost corect apreciată, a avut urmări ample și numeroase. Centrul răspîndirii se află probabil înăuntrul Olandei, chiar dacă obîrșia maestrului este obscură. Influența acestui pictor care a lucrat la Kalkar, poate și la Bruxelles, la Haarlem și pentru Palencia, s-a extins la Anvers (Maestrul din Frankfurt, Joos van Cleve) și la Köln (Barthel Bruyn).

Firele care leagă arta sa de arta mai veche a Olandei nu sînt vizibile. Dar dacă ne vom hazarda vreodată să reconstituim evoluția artei olandeze, cu acele trăsături care în veacul al XVII-lea apar triumfător ca specific olandeze,

atunci Jan Joest își va găsi acolo locul ca o verigă esențială între Geertgen și Jan van Scorel.

NOTE

1. În 1512 a pictat altarul înalt al bisericii abațiale Sf. Ludger de la Werden (J. H. Schmidt, *Kalkar*, 1950, pag. 63).
2. Friedländer consideră ca probabil (*Die Altniederländische Malerei* XIV, 1937, pag. 114) faptul că Joest s-a născut la Wesel deoarece, conform unui document recent descoperit, el se afla acolo în anul 1474.
3. În *Miszellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, I, pag. 329.
4. Acum la Wallraf-Richartz Museum, Köln.
5. Acum la Staedel Institut, Frankfurt.

JAN MOSTAERT

Lucrarea lui van Mander — în măsura în care putem conta pe ea — ne oferă o biografie destul de informativă a lui Mostaert. Van Mander a întreprins cercetări zeloase, mai ales la Haarlem, unde în multe case i s-au arătat tablouri de „vechi maeştri" şi unde a descoperit o tradiţie vie a lui Mostaert. Cît timp activitatea acestui pictor a rămas legată de Haarlem ne putem bizui pe relatarea lui van Mander. În Viaţa lui Ouwater, van Mander aminteşte de un bătrîn, pictorul Aelbert Simonsz, care în 1604 pretindea că a fost, cu circa şaizeci de ani în urmă, adică în 1544, elevul lui Mostaert, acesta fiind pe atunci în vîrstă de vreo şaptezeci de ani. În biografia lui Mostaert, van Mander spune că pictorul a murit la o vîrstă apreciabilă, în anul 1555 sau 1556. Două documente publicate de van der Willigen *, care au fost trecute cu vederea în ultima vreme, confirmă aceste date. Încă în anul 1500 Mostaert primea o comandă pentru pictarea unui tablou la Haarlem, ceea ce înseamnă că în acea vreme el lucra deja acolo ca maestru [1]. La o vîrstă înaintată el a plecat din oraşul „unde trăise pînă atunci". Cea mai mare parte a informaţiilor lui van Mander provin probabil din gura lui

* *Les artistes de Haarlem* (1870) (n. a.).

Simonsz, elevul lui Mostaert, adică dintr-o sursă de încredere. În ultima sa contribuție la viața lui Geertgen, Simonsz afirmă că Mostaert (deși născut încă de prin 1475 [2]) nu l-a întîlnit niciodată pe Geertgen, de unde putem conchide că l-ar fi cunoscut, fără îndoială, dacă Geertgen n-ar fi murit atît de tînăr. S-ar părea deci nu numai că Mostaert s-a născut la Haarlem, nu numai că a trăit și a avut elevi acolo spre sfîrșitul vieții (pe la 1456), ci și că el însuși s-a calificat acolo. Ca atare, pictorul a fost, desigur, în strîns contact cu tradiția artistică a orașului. Faptul este sprijinit de informația că încă de foarte tînăr el a studiat cu Jacob din Haarlem, care pictase altarul „Zakkedraggers" (cărăușii de grîne) pentru marea biserică din oraș. Nu avem alte elemente despre acest Jacob [3] și putem doar să presupunem că el este identic cu un pictor anonim care se plasează, sub raport stilistic, între Geertgen și Mostaert.

Van Mander apreciază foarte mult obiceiurile rafinate și curtenia lui Mostaert care, ne spune el, se trăgea dintr-o familie veche și nobilă. O perioadă de lucru la curte întrerupe episodic anii lungi de activitate la Haarlem [4]. Timp de optsprezece ani, susține van Mander (probabil pe baza informațiilor primite de la bătrînul Simonsz), Mostaert a fost pictorul regentei Margareta, urmînd-o oriunde aceasta își stabilea curtea. Din păcate n-avem nici o confirmare documentară a acestui lucru, iar numele maestrului nu apare pe listele tablourilor aparținînd Margaretei. Fiica împăratului Maximilian a fost regentă a Țărilor de Jos între 1506 și 1529 (cînd a murit). Van Orley a fost pictorul curții între 1518 și 1529, iar Jacopo de' Barbari între 1510 și 1515. Unicul document al curții care pare să se refere la Mostaert este destul de obscur. În 1521 s-a efectuat o plată „a ung paincthre qui a présenté a Madame une paincture de feu Notre Seigneur de Savoye faict en vif, nommé Je-

han Masturd : XX philippus" *. Bărbatul pictat nu poate fi decît Philibert de Savoia, soţul Margaretei, care murise înainte de 1504. Dacă luăm textul ad litteram, înseamnă că înainte de 1504, deci cînd era încă foarte tînăr, Mostaert intrase în contact cu soţul Margaretei. Faptul că la şaptesprezece ani după moartea lui Philibert el îi vinde văduvei un portret al principelui pictat după natură este cam greu de explicat şi nu se prea potriveşte cu informaţia că s-a aflat optsprezece ani în serviciul ei.

Van Mander descrie o întreagă serie de lucrări de Mostaert pe care le-a văzut la Haarlem şi Haga. Cele mai multe i-au fost arătate în casa lui Niclaes Suyker, primarul Haarlemului. Suyker era nepotul lui Mostaert şi putem presupune că a furnizat date exacte despre bunicul său, confirmînd sau completînd spusele lui Simonsz.

Criticii de artă au reuşit să reconstituie treptat opera unui artist a cărui identificare cu Jan Mostaert, susţinută prima oară de G. Glück, s-a impus tot mai mult pe măsură ce se descopereau noi lucrări. Există în van Mander multe pasaje aplicabile operei acestui pictor care, odată ce a prins să i se contureze personalitatea, a devenit cunoscut drept „Maestrul Vestitorului". În opera acestui maestru anonim găsim o legătură cu Haarlemul : într-un triptic destul de slab, care însă îi vădeşte cel puţin stilul, este copiată *Jelirea lui Hristos* a lui Geertgen de la Haarlem.

În opera reconstituită apar destul de des personalităţi distinse care, potrivit celor scrise de van Mander, erau doritoare să-şi comande portrete la pictorul de curte al Margaretei. Întîlnim astfel membri ai unor familii olandeze de frunte — Alkemade, Bronkhorst, Wassenaer. *Portretul de femeie* din muzeul de la Würzburg o reprezintă, aşa cum a arătat Grete

233-235

* Unui pictor care a prezentat Prinţesei un portret al defunctului nostru Senior de Savoia, pictat după natură, numit Jehan Masturd : douăzeci de filipi. *(În limba franceză în original)* (n. tr.).

Ring *, pe Justina van Wassenaer. Portretul soțului ei, Jan van Wassenaer, ne-a parvenit în cópii. Toate portretele ieșite de sub penelul lui Mostaert se caracterizează printr-o gravitate ceremonioasă, de curte.

Printre picturile văzute de van Mander în casa primarului Suyker se afla și un portret al contesei Jacobaea. Doamna în chestiune este Jacqueline de Bavaria, care cîrmuise Olanda nu — așa cum ne-am putea aștepta — în vremea lui Mostaert, ci cu un secol înainte. Artistul a copiat un portret mai vechi, probabil pentru o primărie olandeză unde urmau să se expună chipurile mai multor cîrmuitori. Cunoaștem trăsăturile Jacquelinei dintr-o copie din Codicele de portrete de la Arrass ca și dintr-un desen, probabil original, aflat la Frankfurt și pe care îl putem atribui provizoriu lui Jan van Eyck. În galeria de la Copenhaga există un portret al acestei prințese, apropiat ca stil de lucrările prezumtivului Jan Mostaert.

Mai mult, în opera maestrului nostru putem detecta cel mai straniu tablou din lista lui van Mander, și anume „un peisaj din Indiile de
241 Vest cu numeroși oameni goi, o stîncă fantastică și case și colibe exotice". E. Weiss** a găsit într-o colecție particulară olandeză un tablou corespunzător acestei descrieri și vădind un stil pe care avem ample motive să-l atribuim lui Mostaert. Acest tablou[5] s-ar putea să nu fie identic cu cel văzut de van Mander și pe care acesta îl considera neterminat, dar, tot așa cum se poate presupune că Mostaert a pictat mai multe peisaje de acest fel, este improbabil ca pe la 1520 vreun alt pictor să fi ales un subiect atît de insolit. Van Mander descrie în detaliu un autoportret al lui Mostaert. O trăsătură aparte — un adaos neuzitat — o con-

* *Repertorium f. Kunstwissenschaft*, XXXIII. pag. 418 (n. a.).

** *Zeitschrift f. bildende Kunst*, 1909/10, pag. 215 (n. a.).

stituie micile figuri din planul din fund: Hristos ca judecător în cer, pictorul însuşi oa o figură nudă îngenuncheată, un diavol cu o listă a păcatelor şi un înger care intervine în favoarea celui judecat. Acest autoportret n-a fost regăsit, şi nici vreun alt portret cu astfel de motive secundare, însă modul de a însufleţi peisajele de fundal ale portretelor, mai ales cerul, cu figuri mici dar semnificative este o caracteristică izbitoare a lui Mostaert. Cel mai popular dintre aceste adaosuri narative era reprezentarea unei sibile care îi arată împăratului August figura vizionară a Madonei în ceruri. Această scenă de fundal apare în portretul unui bătrînel plesuv (aflat în galeria din Copenhaga), într-un portret de bărbat (galeria din Bruxelles), în care s-a adăugat un întreg asortiment de mici figuri şi animale, şi într-un portret de femeie cam degradat din depozitul muzeului de la Berlin. Peisajul *Portretului de tînăr* de la galeria din Liverpool cuprinde o scenă din legenda Sfîntului Hubert. 234

Jan Mostaert a lucrat multe decenii cu o conştiinciozitate egală. Între 1500 şi 1533 el a trecut prin faze de gust schimbător, rămînînd în esenţă neatins de noile pretenţii. Culoarea sa variată şi maniera ezitantă au rămas fundamental la nivelul anului 1500. O comparaţie cu Jacob Cornelisz din Amsterdam sau cu cei doi pictori din Leyda, Engelbrechtsen şi Lucas van Leyden, ne dezvăluie conservatorismul său funciar.

Respectul pentru dorinţele nobililor săi clienţi, care cereau o redare clară, exactă şi completă a detaliilor vestimentare şi a însemnelor heraldice, dă lucrărilor sale o tentă de banalitate şi pedanterie. În timp ce contemporanii săi de la Leyda şi Amsterdam se socoteau progresişti datorită folosirii unei tehnici viguroase de împăstare sau de pete mari, Jan Mostaert şi-a păstrat execuţia îngrijită şi curgătoare, nesacrificînd niciodată culoarea locală în interesul armoniei şi clarobscurului, sau

pentru a obține în compoziții un ansamblu pe deplin coordonat.

Lucrarea capitală a maestrului, tripticul cu
237 *Coborîrea de pe cruce* în panoul central (executat pentru juratul Albert von Adrichem din Haarlem), care a trecut din colecția Oultremont la galeria din Bruxelles, deși este o pictură surprinzătoare, trădează sărăcia de spirit a artistului mult mai clar decît lucrările mai modeste și, în ciuda ostentației și splendorii, rămîne penibil de plat și fără conținut. În compoziția din panoul central incapacitatea artistului de a scăpa de amintirea panoului lui Rogier de la Escorial, pe care l-a cunoscut fie în original, fie în una din numeroasele cópii existente, creează posibilitatea unor comparații foarte primejdioase. Lipsește solemnitatea generală a efectului. Ochiul caută un punct de fixare în lumina de zi uniformă și monotonă, în aglomerarea de figuri egale compozițional, fiind pretutindeni stînjenit de virtuozitatea supărătoare a realismului de detaliu nesemnificativ, mai ales la țesături. Și totuși perseverența și conștiinciozitatea lui Mostaert constituie un adevărat tur de forță. Dacă (așa cum bănuiesc eu) în această lucrare principală maestrul se străduia să concureze cu Quentin Massys nu numai în privința principiilor compoziționale ci și a concepției, atunci trebuie să remarcăm că el înlocuiește patosul profund emoțional cu un emoționalism uneori indiferent, alteori dulceag, creînd, în locul draperiei cursive și melodioase a lui Massys, o unduire neconvingătoare și monotonă.

Felul maestrului de a trata stofele, evitînd orice colțuri și muchii și folosind linii schematice, sinuoase, este trăsătura sa cea mai notabilă. Capetele de bărbați mari, găunoase, sferice, parcă date la strung, cu frunți joase și teșite și cu ochi lipsiți de adîncime, sînt prezentate din față sau din profil. Încercările de racursi sînt nereușite. În exprimarea atitudinilor grave artistul nu reușește să evite o anumită pompozitate simandicoasă.

Arta firavă, delicată a lui Mostaert convine cel mai bine panoului mic, în care pictorul poate excela printr-o precizie elegantă și nu are nevoie să-și etaleze talentul. Un exemplu încîntător în această privință ni-l oferă micul și grațiosul tablou cu *Închinarea magilor* de la Rijksmuseum din Amsterdam. *239*
Astfel de picturi, cu multiple diviziuni și o articulare fină, produc un efect de animație și voioșie. La National Gallery din Londra există un tablou foarte mic și, ca atare, aproape neglijat al lui Mostaert, un *Cap al Sfîntului Ioan Botezătorul cu îngeri,* pur și simplu scînteietor.

O altă caracteristică de stil a maestrului este execuția slabă a torsului, cu membre lungi de care sînt prinse mîini cu palma zbîrcită și degete relativ lungi. Înălțimile și ruinele din peisajele de fundal, întotdeauna încărcate cu detalii de mare minuție, sînt aproape invariabil acoperite cu o vegetație rară, asemănătoare unui penaj. Frunzișul arborilor din planul intermediar are adesea o formă sferică. O comparație cu alți artiști ai vremii, ca Orley sau Lucas van Leyden, ne-ar îndreptăți să căutăm în opera lui Mostaert, care acoperă o perioadă de șase decenii, schimbări atît de mari încît să separe aproape complet începutul de sfîrșit. Deși nu putem afirma că destul de lunga serie a lucrărilor cunoscute se întinde de la început pînă la sfîrșit, ea în orice caz cuprinde un răstimp apreciabil. Putem încerca o clasificare cronologică sumară a picturilor lui Mostaert, dar nicăieri nu găsim schimbări de direcție. Uniformitatea stilului rămîne în esență intactă.

Panoul cu *Copacul lui Isai* (colecția Stroga- *240*
noff de la Roma, 87 × 58 cm) *[6], care datează probabil din jurul anului 1500, este cea mai veche lucrare pe care îmi pot permite s-o

---

* Reprodus, printre altele, în Dülberg, *Frühholländer in Italien,* și atribuit „școlii lui Geertgen" (n. a.).

atribui lui Mostaert. Panoul e decorativ ca desen, îrizat și de-a dreptul amețitor prin dichiseala veșmintelor. Asemănarea cu Geertgen nu ne surprinde deloc.

Tripticul Alkemade datează probabil de prin 1510. El se află acum la Provinzialmuseum din Bonn (mai înainte în colecția Wesendonck; prezentat sub nr. 59 la expoziția din 1904 de la Düsseldorf).

Judecînd după costume, putem data mai multe portrete în jurul anului 1520. Portretul lui Jan van Wassenaer de la Luvru (sau, în orice caz, originalul) datează din perioada 1516—1523.

Un mic panou cu *Hristos în fața lui Pilat*, nemenționat nicăieri, a trecut din colecția lui Sir John Ramsden pe piața de artă londoneză [7].

O altă lucrare a lui Mostaert, puțin mai tîrzie și pînă acum necunoscută, un *Ecce homo*, se află la Northwick Park.[8]

Marea *Răstignire*, un tablou cu numeroase figuri, reprezentînd o scenă încărcată și tumultuoasă și aflat acum în colecția Johnson din Philadelphia, provine de asemenea din colecția Northwick Park, care pe vremuri cuprindea mult mai multe rarități din arta neerlandeză timpurie decît în prezent. Înclin să consider această lucrare ca relativ tîrzie, datînd de prin 1530. Organizarea destul de liberă și asimetrică, efortul conștient de obținere a unui efect dramatic, gradația scării figurilor, care produce o neașteptată senzație de adîncime, totul pare a indica o dată mai tîrzie. Influența lui Massys, atît de evidentă în altarul Oultremont, nu mai e perceptibilă.

O altă lucrare tîrzie, după părerea mea, este marele *Peisaj cu Sfîntul Cristofor* de la Musée Mayer van der Bergh din Anvers — un tablou ce poate fi identic cu cel văzut de van Mander în casa lui Jan Claesz din Haga și descris în felul următor: „Sfîntul Cristofor într-un peisaj, o pictură mare". În ceea ce privește construcția peisajului, maestrul pare să se afle la mijlocul drumului între Patenier și Pieter

Bruegel. Capul sfîntului este redat într-un racursi neizbutit.

Alte cîteva lucrări pe care le putem atribui stilistic lui Mostaert ne apropie de curtea regentei habsburge. Există astfel la Prado [9] un portret de bărbat care, deşi ar putea fi doar o copie, prezintă trăsăturile specifice ale stilului lui Mostaert, mai ales în linia draperiilor şi în motivele peisajului. Tabloul îl reprezintă pe Philibert de Savoia, soţul mort prematur al Margaretei. Costumul, este adevărat, pare să dateze de prin 1520 (şi nu 1504), ridicînd astfel o problemă dificilă.

Un portret în stilul lui Mostaert, de o execuţie aparent delicată, pe care îl cunosc doar din ilustraţia inclusă în catalogul licitaţiei Lepke (12 decembrie 1888, nr. 51, „Holbein") pare să-l reprezinte pe regele Ferdinand, nepotul Margaretei, la vîrsta de douăzeci de ani. Asemănarea nu este însă deloc izbitoare.

În sfîrşit, un ecou al stilului lui Mostaert poate fi sesizat în panoul de altar de la muzeul din Copenhaga, donat de regele Cristian al II-lea al Danemarcei şi soţia sa Isabela (circa 1518). Şi Isabela era o nepoată a Margaretei [10].

Panoul de la Copenhaga este similar tripticului Alkemade ca organizare şi idee compoziţională. Donatorii regali din faţă ocupă întreaga lăţime a picturii, pe cînd peisajele tradiţionale ale Judecăţii de apoi — Hristos ca judecător, Sfîntul Mihail, cei aleşi şi cei osîndiţi — deşi mai puţin accesorii, ca figuri, decît în altarul din colecţia Wesendonck, nu se bucură de prea multă atenţie şi par să fi fost introduse doar de convenienţă.

Grete Ring a fost cea care a dovedit că o lucrare descrisă complet în inventarul operelor de artă ale regentei, dar fără numele artistului, este pictată de Mostaert *. Descrierea corespunde unui tablou cu *Hristos, omul du-* 238

* *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VII, 1914 (n. a.).

rerii de la Museo Civico din Verona — o pictură pe care am atribuit-o maestrului cu mulți ani în urmă. O replică de aceeași calitate se afla în colecția S. Wedells din Hamburg [11] (anterior în posesia d-lui M. Colnaghi din Londra); ca și versiunea veroneză, ea ar putea fi tocmai lucrarea ce a aparținut cîndva Margaretei.

Pe lîngă aceste reprezentări ale Mîntuitorului în suferință, executate în bust și cu un cerc de îngeri pe un fond roșu, Jan Mostaert l-a mai zugrăvit de cîteva ori ca *Om al durerii*, o ființă melancolică, fără adaosul caracteristic de figuri mai mici. La versiunea din colecția Willett ce se afla la Bruges în 1902 (nr. 338, foto Bruckmann [12]) pot adăuga una cu mici diferențe de compoziție aflată la Muzeul provincial din Burgos. O a treia a figurat cîndva în colecția Lanfranconi (licitația din 1895, nr. 46), a patra a aparținut d-lui von Stolk de la Haga, a cincea a apărut recent pe piața de artă din Amsterdam.

După cît se pare, opera maestrului nu cuprinde compoziții cu figuri în mărime naturală. Acest lucru m-a intrigat pe vremuri, deoarece van Mander menționează două lucrări cu figuri bust în mărime naturală și, ținînd seama de preferința vădită a maestrului pentru figuri mici, nu-mi prea venea să accept această afirmație.

Recent, totuși, am văzut pe piața de artă londoneză un panou pictat de Mostaert cu figuri bust în mărime naturală, care efectiv corespunde ca subiect unei lucrări menționate de van Mander, și anume un *Ecce homo*, din păcate nu perfect conservat. Dar el nu este chiar identic cu pictura amintită. În orice caz, călăul care îl ține pe Hristos nu are capul așa cum e descris de van Mander.

Colecția dr. Oertel din München cuprinde un panou destul de mare pictat de maestru, cu fi-
236 gurile în picioare ale lui *Avraam și Agar*, în mărime seminaturală [13]. Și acest subiect este amintit de van Mander, dar lucrarea nu poate

fi aceeaşi deoarece van Mander vorbeşte de figuri bust.

Textul documentului de la Haarlem ne informează că Mostaert şi-a părăsit oraşul natal, unde locuise pînă atunci, la o vîrstă înaintată şi pare astfel să indice că arta lui, pur olandeză, a crescut şi s-a dezvoltat pe solul Haarlemului ; totuşi, chiar caracterul acestei arte dezminte afirmaţia de mai sus şi confirmă spusele lui van Mander, în sensul că artistul a lucrat pentru curtea din Apus.

În comparaţie cu Cornelis Engelbrechtsen şi Jacob Cornelisz, doi artişti olandezi aproximativ contemporani cu el, Mostaert ne pare mai puţin robust şi burghez, cu un stil considerabil influenţat de pretenţioasele criterii ale aristocraţilor. Putem să vedem în acest pictor un adept şi discipol din a doua generaţie al lui Geertgen, dar nicidecum pe urmaşul lui direct. *242-245*

NOTE

1. Mostaert apare menţionat ca maestru în registrele de la Haarlem încă din 1498 (vezi Thiery de Bye Dolleman, în *Jaarboek voort het Centraal Bureau voor Genealogie*, XVII, 1963, pag. 1 şi urm.).
2. Mulţumită cercetărilor d-lui Thierry de Bye Dolleman, *loc. cit.*, putem acum oferi o dată mai exactă a naşterii lui Mostaert : pe la 1472—1473.
3. S-a încercat identificarea lui Jacob din Haarlem cu aşa-numitul Maestru al Dipticului din Braunschweig (cf. nota 3 sub GEERTGEN TOT SINT JANS), un urmaş al lui Geertgen (vezi catalogul expoziţiei *Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam, 1958, pag. 155 şi urm.).
4. Cea mai veche referire la legăturile lui Mostaert cu Haarlemul o găsim într-un document, recent descoperit, cu privire la cumpărarea de către pictor a unei jumătăţi de casă la Haarlem în 1498 (vezi catalogul expoziţiei *Le siècle de Bruegel*, 1963, pag. 163).
5. Acum la Frans Hals Museum, Haarlem.
6. Acum la Rijksmuseum, Amsterdam, unde este atribuit lui Geertgen. Această atribuire, acceptată de mai mulţi specialişti, a fost respinsă recent

de K. G. Boon (în *Oud-Holland*, LXXXI, 1966, pag. 61 și urm.), care susține cu argumente convingătoare punctul de vedere al lui Friedländer.

7. Ulterior în colecția G. Tillmann, Amsterdam.
8. A fost vîndută în 1965, după moartea cpt. E. G. Spencer Churchill.
9. Acum la Museo de Santa Cruz, Toledo.
10. După părerea lui E. Moltke (în *Nationalmuseets Arbejdsmarkt*, 1955, pag. 87 și urm.), pictura de la Copenhaga, care a fost atribuită și lui Jacob Cornelisz van Oostsanen, datează dinainte de martie 1515.
11. Acum la Kunsthalle, Hamburg.
12. Acum la National Gallery, Londra.
13. Acum în colecția Schloss Rohoncz (baron Thyssen), Lugano-Castagnola.

LUCAS VAN LEYDEN

Numele lui Lucas van Leyden sună impunător, dar nu ne trezeşte nici o asociaţie specifică. Artistul se bucură de o deplină şi autentică popularitate numai printre colecţionari şi cunoscători de gravuri, care ţin mult la stampele lui valoroase, ale căror reproduceri bune sînt destul de rare. Pretutindeni, mai ales în Italia, picturi ce i-au fost greşit atribuite îi păteazâ numele şi strică imaginea pe care ne-am format-o despre arta lui. Şi unde s-ar putea oare găsi o pictură cu trăsături atît de frapante şi suficient de caracteristice pentru a-i confirma reputaţia ! Un lung şir neîntrerupt de gravuri atestate prin semnătură şi adesea purtînd înscrisă data ni-l dezvăluie pe desenator. Dacă, înarmat cu aceste cunoştinţe, criticul abordează apoi prudent picturile, el poate trage folos din cartea lui van Mander.

Carel van Mander, care pe la 1600 şi-a adunat, cu sincer entuziasm, materialul pentru lucrarea sa — din păcate cam subţirică — *Vieţile pictorilor*, devine de-a dreptul elocvent atunci cînd vorbeşte despre Lucas. În dorinţa sa de a aprecia aşa cum se cuvine memoria vestitului gravor, el a făcut cercetări zeloase — şi încununate de succes — printre descendenţii maestrului, la Leyda şi — putem fi siguri — a cules toate fragmentele disponibile ale tradiţiei lui Lucas.

Acesta, ne spune van Mander, s-a născut în 1494 în familia înzestratului pictor Huig Jacobsz şi a căpătat primele îndrumări artistice chiar de la tatăl său. Era un om firav, de statură mică, şi încă din copilărie s-a consacrat fără odihnă artei, lucrînd în oraşul său natal pînă la încetarea prematură din viaţă. Biograful are cunoştinţă de o singură călătorie pe care pictorul a întreprins-o în 1527 prin Ţările de Jos în tovărăşia lui Jan Gossaert[1]. Din jurnalul ţinut de Dürer în timpul drumurilor sale prin Ţările de Jos reiese că Lucas se afla la Anvers în 1521. Pictorul s-a stins prematur în 1533.

Printre gravurile sale, o stampă importantă,
246 *Mahomed şi călugărul Sergius*, este datată 1508. Lucas avea cincisprezece ani cînd a lucrat această gravură, care este, în unele privinţe, o realizare deplină, nedepăşită de opera ulterioară. Precocitatea lucrării e atît de neobişnuită şi surprinzătoare încît a fost în repetate rînduri folosită ca argument contra datei tradiţionale a naşterii lui Lucas. Dar toate încercările de a contesta data s-au dovedit inutile. Dacă van Mander afirmă că Lucas s-a născut în 1494, la sfîrşitul lui mai ori începutul lui iunie, însăşi precizia acestei informaţii vine în sprijinul autenticităţii ei. Toate celelalte date cuprinse în relatarea lui sînt, după cît putem verifica, exacte. Ceea ce cunoaştem despre viaţa artistului, în afară de biografia lui van Mander, confirmă spusele acestuia. Neobişnuita precocitate a gravorului era privită ca un miracol în cercurile de unde se informa van Mander, iar povestitorii nu încetau să ridice în slăvi isprăvile copilului-minune. Oricît ar contrazice aceasta experienţa noastră, trebuie să acceptăm data tradiţională şi să includem anomalia în imaginea pe care o construim[2].

Mai mult, se pare că stampa din 1508 nu este cea mai veche dintre gravurile lui Lucas; există cîteva lucrări nedatate, de pildă stampa cu *Învierea lui Lazăr*, care, probabil, o preced

în timp. Evident, se presupune că tînărul maestru, încă copil pe atunci, a făcut progrese extrem de rapide, trebuindu-i nu ani, ci doar luni sau chiar săptămîni pentru a-şi lichida o serie de greşeli şi defecte. Tatăl său era, pe cît ştim, pictor şi nici Cornelisz Engelbrechtsen, amintit ca al doilea dascăl al lui Lucas, nu se ocupa cu gravura. Nu s-a putut umple pînă acum — şi nu se va putea umple, probabil, nici în viitor — hiatul dintre gravorii neerlandezi de pe la 1500, despre care ştim foarte puţine lucruri, şi remarcabilele opere timpurii ale lui Lucas van Leyden. După toate probabilităţile, ivirea ca din senin a gravorului Lucas se datoreşte unor cauze mai adînci decît o simplă lacună în informarea noastră : artistul era un geniu chiar şi numai sub raportul tehnicii. Putem acum trece la un examen al gravurilor în ordinea apariţiei lor, cu sentimentul confortabil că avem temeinice dovezi documentare despre evoluţia artistului şi cu credinţa că, în ciuda oricăror schimbări, vom reuşi pînă la urmă să-i conturăm individualitatea. Din nefericire însă, nu ne aşteaptă spectacolul unei creşteri organice. Drumul urmat de maestru nu este unul drept, ci merge cînd spre o ţintă, cînd spre alta şi nicidecum întotdeauna în sus. Lucas nu pare a găsi o călăuză sigură în puterea sa personală de creaţie, ci caută mai degrabă modele în natură şi în arta altora, modele care, asemeni unor focuri rătăcitoare, determină cursa în zigzag a artistului dezorientat.

Tradiţia nu-i oferea mai mult sprijin lui Lucas decît contemporanilor săi. În acea epocă de primejdioasă criză a artei, gravorul olandez caută izbăvirea în natură. Folosind resursele ei fără margini, el îşi îmbogăţeşte propria artă în pripă, superficial, în chip surprinzător, lipsit de consecvenţă, acumulînd iar nu construind.

Rîvna lui Lucas, imboldul de a cuceri noi domenii pentru arta sa, par de-a dreptul insaţiabile. Se ivesc mereu probleme noi, care sînt rezolvate şi, aparent, date uitării. Meşteşugul

periculos de inepuizabil al gravorului face ca străduința, succesul și îndestularea să fie aproape concomitente.

246 În stampa din 1508 scena din viața lui Mahomed este înfățișată prin gesturi, posturi și mișcări de o sinceritate frapantă. Profetul, așezat, a adormit, călugărul ucis zace pe pământ (într-un racursi pronunțat), ostașul se strecoară tiptil printre mort și omul care doarme, schimbîndu-și sabia plină de sînge cu cea curată a lui Mahomed. Figurile sînt grupate cu multă măiestrie. În spate se vede un peisaj adînc, deluros, a cărui perspectivă aeriană este surprinzător de bine redată, dacă ținem seama de rigiditatea instrumentului. Și alte stampe se situează la același nivel de realizare. Dar — și lucrul e cu adevărat uimitor — Lucas n-a mai progresat deloc în această privință. În numeroase din scenele sale timpurii Lucas exploatează adîncimea spațială pentru a cuprinde animate priveliști rustice cu racursiuri îndrăznețe, grupări compacte și o largă gamă de elemente de peisaj. În mîna sigură a gravorului acul se mișcă agil și capătă ușor darul de a crea tonuri gingașe, delicate, aer, lumină și un luciu argintiu. Cu tot uimitorul meșteșug al acestor stampe timpurii, pe la 1510 Lucas a creat gravuri care par să nu mai vădească vreun interes pentru racursi, grupare, adîncime spațială sau linii dense și delicate, gravuri în care figurile par extraordinar de țepene și sînt așezate stîngaci una lîngă alta, acoperind peisajul.

248 Cu celebrul *Ecce homo* de mari dimensiuni (1510) Lucas realizează cel mai mare succes al său în redarea arhitecturii. Piața largă, de formă complicată, cu clădiri numeroase și variate, este reprezentată într-o perspectivă impecabilă și cu o strălucită claritate a desenului. Încă o dată maestrul pare să fi fost inspirat de noutate. Hristos, arătat oamenilor din fața tribunei, se vede nedeslușit în planul al doilea. Spațiul larg din față este umplut de o mulțime care gesticulează și care, în mod nu cu totul nejus-

tificat, se situează în centrul acțiunii. Lucas însă, așa cum putem observa și aiurea, n-a urmat totdeauna firul povestirii, ci s-a lăsat în voia setei sale de noutate și a interesului pentru motive de gen. Prefera să populeze scena cu tot felul de oameni și, în locul unui spectacol des repetat, să aducă o priveliște bogată și aparent nouă.

Pentru gravor biblia era mai mult o carte cu povestiri decît o operă de înălțare sufletească. Sau, cel puțin, îi plăcea să se inspire, pentru arta sa, din conținutul anecdotic al istorisirii biblice, iar preferința pentru povești îl ducea adesea la Vechiul Testament, care foarte *247*
rar, și numai în legătură cu Noul Testament, fusese folosit ca sursă de inspirație. Caracterul exotic, îndepărtat al întîmplărilor relatate se exprimă naiv și superficial în costume grotești. Seria de gravuri pe tema Patimilor, deși își păstrează conținutul spiritual cerut de tradiție, prezintă o transformare din interior și un nou suflu de viață. Cele două serii create de Lucas care ne-au parvenit se numără printre cele mai slabe lucrări ale maestrului. În prima, cu compoziții în *ronde bosse*, maestrul caută să stîrnească interes printr-o brutalitate destul de grosolană ; în cealaltă îl urmează de aproape pe Dürer, impunînd astfel o comparație ce-i este defavorabilă.

Unele stampe idilice din perioada timpurie, în special cîteva *Madone*, au un aer de oboseală melancolică, tălmăcit destul de stîngaci prin expresia feței și înclinarea capului. Farmecul atmosferei se pierde în cursul dezvoltării ulterioare a artistului, nefiind măcar înlocuit cu o interpretare mai clară și mai diferențiată a emoțiilor spirituale. În general Lucas este mai degrabă fizionomist decît psiholog. El modelează o întreagă galerie de capete bărbătești neobișnuite, cu profiluri excesiv de drepte, bărbii proeminente și nasuri curios modelate. Marea sa *Închinare a magilor* pare construită în jurul unor asemenea capete de expresie. Uneori redarea relativ caricaturală

afectează chiar miezul subiectului, ca în stampa în care David, un flăcău robust, îi cîntă din harpă unui Saul cam posomorît. Figurile auxiliare sînt în general interesante, dar eroii par oarecum banali, dacă nu chiar lipsiți de noblețe.

Înrădăcinat într-un mediu burghez, neslujind nici curtea, nici biserica și urmărind ciudățeniile vieții cotidiene, Lucas vădește, desigur, un interes firesc pentru vastul și difuzul domeniu pe care îl numim pictură de gen. Nu încape îndoială că artistul se afla în fruntea precursorilor și inovatorilor pe acest tărîm, nu atît prin faptul că în mai multe stampe și în două-trei picturi el a creat ceea ce s-ar putea numi incunabulele acestei categorii, ci pentru că întreaga sa narațiune este presărată cu elemente și motive de gen.

Limbajul formal al maestrului este într-o perpetuă schimbare. Figurile din perioada timpurie sînt descărnate, cu membre unghiulare și extremități boante. Mai tîrziu ele se rotunjesc și iau contururi bombate. Mișcarea, la început solemnă și șovăitoare, capătă treptat o libertate mai mare.

Lucas a murit tînăr, dar nu prematur din punct de vedere al împlinirii sale. Operele lui tîrzii se inspiră mai puțin din observarea naturii decît cele timpurii.

Dacă prin 1520 chiar și arta unui Dürer nu era fără pericole pentru el, pe la 1530 maniera lui Marcantonio se va dovedi dezastruoasă. Maestrul olandez, care pînă acum preferase întotdeauna insolitul normei, și căruia, dacă i-a lipsit într-adevăr ceva, aceasta a fost simțul frumosului, era pîndit, mai mult decît orice contemporan al său, de primejdia rătăcirii atunci cînd urmărea idealul sudic al formei. Arta nordică era victima unei extraordinare fatalități : același Marcantonio, care odinioară îl copiase pe Dürer și împrumutase un motiv de peisaj dintr-o stampă a lui Lucas, care fusese fără îndoială stînjenit de măiestria neîntrecută a gravorului olandez, ieșea acum învingător,

dacă nu prin propria sa capacitate, cel puţin ca reprezentant al unei mari forţe ce se propaga spre nord : arta lui Rafael.

Majoritatea picturilor lui Lucas sînt nedatate. Putem totuşi să le înlănţuim istoric comparîndu-le cu şirul neîntrerupt de gravuri. Multe dintre ele, desigur, au pierit în timpul tulburărilor iconoclaste, dar cele rămase depăşesc cu mult cifra rezultată din literatură şi sînt cu totul suficiente pentru a ne da — după înlăturarea atentă a tuturor atribuirilor eronate — o idee clară despre maniera picturală a maestrului.

Pictorul nu apare odată cu începutul perioadei mature a gravorului. Acele picturi ce trebuie socotite a fi primele, ca *Partida de şah* 251
de la muzeul din Berlin sau *Tăierea capului Sfîntului Ioan Botezătorul* din colecţia Johnson (Philadelphia), sînt lucrate laborios, cu culori dificile şi numeroase trăsături de penel, şi par neîndoielnic opera unui începător. Pictura de gen de la Berlin datează de prin 1510, iar *Tăierea capului Botezătorului* de prin 1512. Tablourile executate ulterior, de pildă *Sfîntul Ieronim* de la Berlin şi *Fecioara pe tron cu îngeri* din aceeaşi galerie, sau *Jocul de cărţi* de la Wilton House, sînt pictate mai degajat, au o cromatică blondă şi o execuţie curgătoare şi relativ sticloasă.

Cunoaştem bine arta lui Cornelis Engel- 245
brechtsen, care este privit ca maestru al lui Lucas, dar şovăim atunci cînd trebuie să precizăm ce datorează elevul dascălului. Căci nu este exclus ca în această relaţie Lucas să fi fost şi debitor şi creditor. Cornelis a murit în 1533, în acelaşi an cu ilustrul său învăţăcel.

In perioada 1517—1531 Lucas a creat picturi care diferă mult între ele şi nu prezintă nici o urmă de evoluţie organică. Un mic *Portret de bărbat* dintr-o colecţie particulară olandeză [3] (Haga, anterior în colecţia Zeiss de la Berlin), datat 1517, prezintă un vădit efect de clarobscur. Mult mai importantul *Portret de*

bărbat din colecţia Fry de la Bristol [4] datează probabil de pe la 1520. Impunătorul altar cu
254- *Judecata de apoi* de la Leyda pare a data de
260 prin 1526 şi este singura pictură de Lucas rămasă în oraşul natal al artistului [5]. Starea lui nu este atît de degradată pe cît se afirmă curent. Desenul renascentist destul de ostentativ gravitează în jurul unor corpuri nude în mişcare. Aceasta este una — şi cea mai pronunţată — dintre perioadele în care maestrul oscila între două extreme. Culorile locale sînt frecvent abandonate în favoarea unei tonalităţi pămîntii, lipsită de strălucire. Uneori pare chiar că artistul îşi neglijează atribuţiile de
261 pictor, ca de pildă în detaliile minuţios executate ale dipticului din 1522 cu *Fecioara cu un donator şi Bunavestire* (Pinacoteca din München). Alteori interesul se îndreaptă către o largă tratare picturală cu efecte de lumină puternice şi neregulate.

Lucas a găsit deseori prilejul de a introduce în picturile sale stilul compoziţional relativ liber pe care l-a folosit cu atîta satisfacţie în
253 gravuri, ca, de pildă, în *Predica* (Rijksmuseum,
249 Amsterdam), în *Moise scoţînd apă din stîncă* (Nürnberg) [6] sau în tripticul de la Ermitaj (Petersburg), presupus a data din 1531. Tabloul cu Moise — compoziţie complicată şi destul de confuză — datează din 1527, e lucrat pe pînză şi, ca majoritatea picturilor pe pînză ale epocii, este acum şters şi întunecat. El a fost adus la Nürnberg de la Roma. Peisajul şi figurile sînt ferm îmbinate, dar eroul nu se detaşează net de ambianţă iar acţiunea este obscură. Ultima pictură cunoscută a lui Lucas, este, în anumite privinţe, şi cea mai semnificativă. Deşi în general penelul se adapta mai greu decît acul scopurilor şi dispoziţiei maestrului, la sfîrşitul carierei sale meteorice, cînd nu mai rămăsese aproape nimic neîncercat de gravor, Lucas pictorul şi-a adunat încă o dată forţele pentru crearea unui tablou. Subiectul, *Tămă-*

duirea orbului, se desfășoară larg pe panoul central și pe cei doi voleți ai tripticului de la Petersburg. Hristos înfăptuiește miraculoasa vindecare într-un loc păduros, în mijlocul unei mulțimi tulburate. Mișcarea figurilor și, într-o măsură chiar mai mare, puternicul efect de reflector al iluminării, dau viață privelиștii. Această trăsătură specific olandeză, care apare și mai pregnant în picturile relativ contemporane ale lui Jan van Scorel, poate fi considerată ca prefigurîndu-l pe Rembrandt. O comparație între tabloul acestuia *Suta de florini* și *Tămăduirea orbului* nu este lipsită de interes.

Putem pe drept cuvînt să ne îndoim că Lucas, care, desigur, nu mai avea nici o perspectivă de dezvoltare ca gravor, ar mai fi putut progresa ca pictor dacă moartea nu i-ar fi curmat activitatea. Năzuințele și ochiul său pătrunzător se îndreptau cu îndrăzneală spre viitor, dar temelia nu era îndeajuns de solidă pentru a-i asigura succese din ce în ce mai mari. Poporul Olandei trebuia să se elibereze și să-și definească granițele politice mai înainte de a-și forma un simț al realismului suficient de reținut ca să ducă la o siguranță stilistică firească. Fără a forța realitatea, putem interpreta geniul rembrandtian ca o împlinire a multor aspirații ce abia se întrezăresc în munca precursorului său din Leyda.

NOTE

1. Van Mander nu ne dă data exactă a acestei călătorii. El afirmă doar că pictorul a întreprins-o la vîrsta de treizeci și trei de ani. Faptul trebuie reținut din cauza controversei în legătură cu anul nașterii lui Lucas (vezi nota 2).
2. În ciuda încercării lui E. Pelinck (în *Oud-Holland*, LXIV, 1949, pag. 193 și urm.) de a deplasa data nașterii în 1489 și de a arăta că data lui van Mander (1494) se datorește unei neînțelegeri,

Friedländer (în *Lucas van Leyden*, lucrare editată de F. Winkler și publicată postum în 1963) continuă să susțină data 1494.

3. Acum în colecția Schloss Rohoncz (Baron Thyssen), Lugano-Castagnola. Data este citată în prezent, 1511, de către Friedländer și alți critici.
4. Acum la National Gallery, Londra.
5. Data comenzii a fost stabilită ca fiind 6 august 1526. Tripticul era menit inițial să cinstească memoria lui Claes Dircksz van Swieten, consilier municipal la Leyda, și se afla deja instalat lîngă cristelnița bisericii Sf. Petru din acel oraș încă înainte de sfîrșitul anului 1527.
6. Acum la Museum of Fine Arts, Boston.

JAN VAN SCOREL

Opinia veacului al XVI-lea este unanimă în privinţa lui Jan van Scorel, proclamînd atît faima lui cît şi temeiurile acestei faime. Pe de altă parte, aprecierile autorilor mai recenţi sînt pline de dubii şi critici deoarece valoarea operei pictorului, admirată de contemporanii lui, a devenit acum îndoielnică. Atît de mare este admiraţia noastră pentru pictura neerlandeză încît abaterea hotărîtă şi conştientă de la tradiţie a lui Scorel ne apare, la prima vedere, ca o ruptură primejdioasă. Este drept că în ultima vreme s-a născut o tendinţă de a se recunoaşte latura pozitivă a operei pelerinului de la Roma, aşa cum putem vedea în articolul Gretei Ring *. Dezvoltarea spiritului ştiinţific ne măreşte sensibilitatea în toate direcţiile. O înţelegere sporită pune mai bine în lumină nevoia de schimbare, iar fiece rezultat solicită recunoaştere. Se prea poate ca în spatele acestei obiectivităţi să se ascundă subiectivitatea gustului modern, care şi-a pierdut aversiunea pentru manierismul lui Scorel. Acum vreo patruzeci de ani, cînd s-a aflat de altarul de la Obervellach, această lucrare — pictată înaintea *Izgonirii din rai* — a fost situată cu mult mai presus de realizările ulterioare ale artistului. Iar cum doar puţină lume a putut examina acest triptic greu accesi-

* *Kunstchronik*, 17 mai 1918 (n. a.).

bil, literatura de specialitate a menținut înclinația în favoarea lui. Critica adusă de Grete Ring acestei picturi e motivată de dorința de a înlătura ideea nesăbuită că pe pămîntul Italiei maestrul a schimbat valori nepreţuite pe o nălucire. În realitate stilul altarului de la Obervellach este discordant și în pragul dezintegrării. Putem sesiza aici vidul lăuntric și căutarea unor idealuri.

Jan van Scorel s-a născut la 1 august 1495 în satul Schoorel, lîngă Alkmaar. Primul său
242- dascăl a fost Willem Cornelisz (mai exact Cor-
244 nelis Willemsz), un pictor obscur din Haarlem [1]; ulterior a studiat cu Jacob Cornelisz la Amsterdam. Neastîmpărul și nemulţumirea provocată de simpla deprindere a meșteșugului l-au împins spre Jan Gossaert, care în acea vreme — pe la 1515 — se afla la Utrecht și era privit, datorită experienței sale italiene, ca un mare inovator. Mai tîrziu Scorel a fost mînat spre sud de dorul său de drumeţie și de setea de experiență și cunoștinţe noi, ajungînd la Speyer, „unde se afla un cleric priceput la arhitectură și perspectivă", apoi la Strasbourg, Bâle și Nürnberg, unde se prea poate să fi găsit la Dürer înţelegere pentru năzuinţele sale raționaliste și, în sfîrșit, în Carintia, unde în 1520 — așa ne spune inscripția — a terminat
264 altarul de la Obervellach.

În același an, anul morţii lui Rafael, a trecut probabil în Italia și a rămas un răstimp la Veneţia. De acolo a făcut o călătorie în Ţara Sfîntă, nu numai ca un simplu pelerin cucernic, ci și ca un drumeţ cu mintea trează și dornic să cunoască locurile călcate de picioarele lui Hristos. Dorința pictorului de a interpreta scenele biblice mai „corect" decît o putuseră face precursorii săi, exprimînd timpul și locul acțiunii prin costume, peisaj și arhitectură, nu putea, desigur, duce la rezultate care să satisfacă simțul nostru istoric modern. Cu toate acestea, străduania și-a dat roadele în formarea stilului său, în îndepărtarea pictorului de realitatea banală. Și apoi, ajutat de amintirile ră-

mase din aceste călătorii, Scorel putea în orice caz să ofere o anumită noutate contemporanilor săi. Orașul Ierusalim, pe care artistul îl zugrăvea, folosind studii după natură, pe fundalul cu peisaj al tablourilor sale religioase, *266*
era privit cu veneraţie şi ouriozitate.

Este adevărat că în imaginaţia lui Scorel soarele sudic se îmbină cu ceţurile nordului, Răsăritul cu Apusul, legendele biblice cu antichitatea romană, figurile sfinte ale Scripturii cu frumuseţea universală a vechilor statui, stofele orientale cu tiparele antice.

Din orient Scorel a revenit la Veneţia, a vizitat apoi alte cîteva oraşe italiene şi, în sfîrşit, a ajuns la Roma unde, sub scurtul pontificat al papei Adrian al VI-lea, între 9 ianuarie 1522 şi 14 septembrie 1523 — o clipă de răgaz în Renaşterea romană tîrzie — a avut o poziţie de favoare în calitatea sa de compatriot al papei (născut la Utrecht), fiind aşezat „over het heel Belvider"*. Pictorul se afla încă la Roma la 26 mai 1524, aşa cum reiese dintr-o scrisoare purtînd această dată. S-a întors totuşi acasă, în nord, curînd după aceea, şi s-a stabilit la Utrecht unde, bucurîndu-se de mare preţuire, a rămas pînă la moarte (6 decembrie 1562), doar cu unele mici întreruperi cînd a lucrat la Haarlem şi Delft. Oricît de scurtă a fost şederea artistului la Roma, ea a avut un efect durabil şi hotărîtor asupra întregii sale opere. Iar ca un rezultat al temperamentului său olandez, încercînd să devină roman, pictorul a devenit veneţian.

Deoarece principalele opere religioase ale maestrului, care odinioară se aflau la Utrecht, Haarlem, Gouda şi Delft, s-au pierdut toate, sîntem nevoiţi să ne formăm o părere asupra artei lui pe baza panourilor anevoios depistate de cercetarea critică. Un altar de proporţii întinse se află, nebăgat în seamă, la biserica mare *267*.
din Breda. *268*

---

* „deasupra întregului Belvedere". *(În limba olandeză în original.)* (n. tr.).

Hotărîrea de a introduce schimbări radicale, setea ambiţioasă de originalitate şi plăcerea produsă de invenţiile surprinzătoare formează resortul principal al strădaniei pictorului ; cursul era trasat de pasiunea sa pentru o acurateţe extremă şi de entuziasmul său faţă de sculptura antică. Corpul omenesc este eliberat de povara straturilor de veşminte, fiind expus nud sau în draperii curgătoare care, mulîndu-se pe formele lui, par mai curînd să-l dezvăluie decît să-l ascundă. Luînd ca model statuile, pictorul se străduieşte să găsească mişcări uniforme şi impresionante, în contraposto degajat, care să domine poziţia, alura şi gesturile fiecărei figuri.

Gravitatea şi monumentalitatea picturilor religioase reies din alcătuirea regulată a unor forme musculare sănătoase, din ţinuta impunătoare a figurilor, din patosul atitudinii şi dintr-o „frumuseţe", a capetelor care provine din arta altora. Acea atitudine mentală smerită care, cu o atenţie plină de dragoste, conferea unitate ansamblului şi, în pofida nefirescului global, dădea detaliilor o anumită forţă de iluzie, este cu totul abandonată în favoarea tabloului conceput ca întreg şi a corectitudinii proporţiilor. Scorel tratează detaliul cu superficialitate. El se exprimă mai curînd în mişcările corpului decît în trăsăturile feţei. Capetele lui, slab individualizate, adesea ne par nişte măşti.

Jan Gossaert, care vizitase Roma cu vreo cincisprezece ani înaintea lui Scorel şi revenise în ţară ca propovăduitor şi călăuză întru noile ţeluri, era înzestrat mai ales ca desenator, giuvaergiu şi sculptor. Prin preocuparea sa scrupuloasă pentru toţi factorii formali el a rămas legat de tradiţia neerlandeză ; Scorel, în pas cu stilul Renaşterii italiene tîrzii, se concentra asupra picturii ca întreg. Gossaert e supărător de precis, analitic şi pedant ; Scorel este grăbit, fluent şi dinamic. Pentru Gossaert lumina e un mijloc ce duce spre un ţel, acesta fiind iluzia formei tridimensionale. Sco-

rel își construiește tabloul în lumini și umbre, care constituie elementele esențiale ; umbrele lui sînt adînci, acoperă suprafețe mari și adesea domină necruțător forma. Nu rareori profile clasice se proiectează frapant ca niște discuri plate pe fundalul deschis. Gossaert se trăgea din Maubeuge și era deci latin sau pe jumătate latin, pe cînd Scorel era olandez, cu ochiul sensibil la valorile luminii și tonalității. Inventivitatea sa deosebită rezultă din contrastele de lumină ; artistul accentuează, înlătură și compune cu ajutorul luminii. Licărirea aurie a fundalurilor sale vaporoase anticipează intențiile unui Aalbert Cuyp, iar întunecimea atotînvăluitoare a interioarelor poate fi privită ca germenele clarobscurului rembrandtian. Scorel, care observa mai ușor lucrurile îndepărtate decît pe cele de aproape, ale cărui idealuri erau figurile și reliefurile de piatră fără culoare, se arată indiferent și arbitrar în tratarea tonurilor locale. Paleta sa, care conține culori discontinue, este armonioasă și blondă, dar uneori sfîșiată de un excesiv contrast între lumină și umbră.

Scorel și-a dezvoltat maniera pictoricească în mod personal și coerent, în concordanță cu obiectivele desenului său. Culoarea este gingașă, aplicată amplu, în pete întinse ; pigmentul este transparent și asemănător smalțului, dar nu excesiv de lucios. Pictorul redă prin punctare cu penelul mobilitatea glisantă a umbrelor ; el iluminează și subliniază formele. Pe alocuri lumina învăluie linia și o îndulcește.

Cu toată noutatea, măreția și desăvîrșirea lor, picturile religioase ale lui Scorel rămîn goale, ca niște ouă din care s-a scos conținutul — în cazul de față, sentimentul evlavios. Putem presupune că pelerinul de la Ierusalim, favorit al papei și canonic la Utrecht, a fost un bun creștin a cărei artă era smerit închinată lui Dumnezeu. Dar o concepție generală și un crez nu sînt de ajuns ; desacralizarea, exteriorizarea și vidul lăuntric al picturii religioase a artistului rezultă cu necesitate din modul său

de a vedea și compune. Scorel a transformat tabloul religios într-o lucrare istorică de „mare spectacol".

Recent au ieșit la iveală două picturi de Scorel, atribuite pe baza unei mențiuni a lui van Mander : *Întîmpinarea Domnului,* achiziționată de Gustav Glück pentru galeria din Viena, și un fragment descoperit de Grete Ring la Valenciennes. *Întîmpinarea* este vădit identică cu tabloul aflat cîndva în posesia lui Geert Schoterbosch din Haarlem și admirat de van Mander pentru magnifica-i arhitectură. Fragmentul cu *Martiriul Sfîntului Laurențiu* făcea fără îndoială parte din altarul închinat acestui sfînt la Marchiennes, în Artois și amintit în aceeași sursă [2].

Cele două panouri constituie un binevenit adaos la cunoștințele noastre. Deși, pe cît se pare, există destule panouri de altar care să ne arate stilul compozițional, tipurile și concepția generală a maestrului, enormul prestigiu artistic al lui Scorel și solicitarea masivă a atelierului său ne obligă de la bun început să ținem seama de cópii, de imitații și de colaborarea elevilor săi. Doar cele mai bune lucrări ne pot da o idee despre maniera picturală și „scrîitura" personală a artistului. Ele nu includ, de pildă, *Răstignirea* de la muzeul din Bonn, care din cauza inscripției sale ambigue „Schoorle 1530" este frecvent citată în literatură, dar includ tabloul cu *Maria Magdalena* de la Amsterdam. Calitățile reale și deosebite ale stilului său sînt mai bine ilustrate în acest tablou decît în oricare altul. Efectul general al luminii soarelui și al umidității este izbitor, dominînd atît volumul plastic cît și tonurile locale. Maria Magdalena a fost deseori pictată de către contemporanii și compatrioții lui Scorel, dar de regulă într-un cadru îngust și doar foarte rar, ca aici, într-un amplu decor peisager. Gradația valorilor cromatice, perspectiva aeriană, punctele și fîșiile lucitoare de lumină, umbrele proiectate — toate sînt observate ca elemente în sine și redate cu splendoare și cu

o luminozitate transparentă. Umbrele adînci ale draperiei înecă uneori faldurile individuale. Pete strălucitoare scînteiază ici şi colo, de exemplu pe trunchiul de copac din dreapta — fără însă a-i defini forma cilindrică. Zonele umbrite nu au contururi nete ci se proiectează blînd pe cer. Textura părului şi a draperiei este caracterizată cu o fină putere de percepţie. Folosirea amplă a glasiurilor este menită să caracterizeze materialul, subţire pe alocuri — mai ales la carnaţie, unde transpare desenul — sau uleios şi păstos. Lumina, aerul şi peisajul sînt utilizate ca principali factori de expresie şi dau acestei femei atrăgătoare un aer de idealitate şi distincţie sărbătorească.

Toate trăsăturile specifice ale lui Scorel devin virtuţi în portretele sale. Natura lucrului îl aduce înapoi la detaliu. Emanciparea de sub influenţa tradiţiei, care constituie un pericol pentru pictura lui religioasă, devine aici un avantaj deoarece face să dispară acea gravitate monotonă, docilă şi mărginită — un rudiment al portretului de donator — înlocuind-o cu studiul naturii umane. Portretele lui Scorel se deosebesc între ele ca înfăţişare, postură şi mişcare a mîinilor. Personalitatea degajată, încrezătoare în sine, este zugrăvită cu o mare forţă de pătrundere a sufletului omenesc. Scorel văzuse lumea, vorbea mai multe limbi şi era, pe deasupra, poet şi muzician. El nu cercetează faptul fizic în mod exhaustiv şi în mare amănunţime, ci mai curînd cuprinde cu vederea întregul şi sesizează trăsăturile esenţiale, alegînd o anumită poziţie a capului, atitudine a corpului sau mişcare a mîinii potrivită cu temperamentul modelului, ca şi o luminare care să reliefeze surprinzător structura capului. Scorel exprimă viaţa lăuntrică a insului cu o fină perspicacitate. Personajele lui sînt comunicative şi îşi deschid elocvent sufletul în faţa noastră.

Bogăţia şi diversitatea portretistică a lui Scorel ni se dezvăluie în lunga serie *Pelerinii la Ierusalim* aflată la muzeul din Utrecht, deşi panourile s-au degradat considerabil şi au fost

denaturate prin retuşuri excesive. Această mare realizare a portretisticii olandeze, pe care putem s-o datăm — două grupuri imediat după 1525, unul curînd după 1535, iar unul după 1541 —, această rădăcină viguroasă a portretului de grup de breaslă care va înflori atît de bogat în veacul al XVII-lea, constituie punctul de plecare şi criteriul de apreciere, iar un examen cuprinzător al părţilor ce au supravieţuit este extrem de instructiv.

Friza de portrete de la muzeul din Haarlem, care înfăţişează doisprezece pelerini de la Ie-
269 rusalim, este mai bine conservată decît picturile de la Utrecht. Destul de timpurie, judecînd după stil — nu mai tîrzie de deceniul al treilea — şi evident executată de aceeaşi mînă ca şi panourile de la Utrecht — adică de Scorel —, lucrarea prezintă o atît de mare diversitate în poziţia capetelor, direcţia privirilor şi expresia individuală încît trebuie luată ca bază de apreciere atunci cînd examinăm portretistica maestrului. Aici mai mult ca oriunde observaţia fină şi nepărtinitoare a neerlandezului se îmbină cu demnitatea şi libertatea Renaşterii italiene tîrzii. Deşi figurile se află aproape una de alta, ele sînt învăluite de aer şi deplin modelate, datorită în primul rînd tratării consecvente a eclerajului. Membrii grupului sînt pictaţi cu priviri încrezătoare, guri expresive şi un aer de smerenie firească gradat după natura şi caracterul fiecăruia.

Capetele sînt în semiprofil şi, cele mai multe, atît de puternic iluminate încît partea îndepărtată a feţei se conturează ca o pată de lumină pe fondul închis, puternic articulată prin umbre ample de-a lungul vomerului şi pe obraji. În unele porţiuni umbrele sînt net trasate, în altele au margini estompate, dar pretutindeni se adaptează formei.

În general patosul portretelor individuale, obţinut mai ales prin iluminare, e mai puţin marcat decît la portretele de grup, unde clar-obscurul, care menţine unitatea membrilor, dă

în același timp o anumită accentuare și varietate șirului monoton de figuri.

Dintre portretele individuale binecunoscute și frecvent citate, cel al Agathei van Schoonhoven, *274* aflat la Roma, constituie un exemplu foarte instructiv (în mod excepțional lucrarea este semnată și datată — 1529). Tînăra femeie, al cărei chip are un aer șăgalnic și iubitor, este pictată cu o remarcabilă concentrare asupra detaliilor și cu o francheță ce ne amintește de Frans Hals.

Printre cele cîteva portrete descoperite recent se remarcă cel al unui *Pelerin la Ierusalim*, *273* ajuns dintr-o colecție particulară de la Trier în posesia colecționarului R. Chillingworth din Nürnberg[3]. Judecînd după costum și după pălăria cu bor larg, putem data acest portret imediat după anul 1520. Ochii și gestul elocvent se îndreaptă cu dorință reținută spre un punct din depărtare, astfel încît peisajul, cu arhitectura lui bizară, pare mai mult decît un simplu adaos. *Portretul de bărbat* de la mu- *272* zeul din Berlin este și mai armonios și rafinat în expresie, degajînd un aer de smerenie îngîndurată; pe revers se află o reprezentare statuară a *Lucreției*. El constituie jumătatea unui diptic, care mai cuprindea un panou cu Fecioara. Lucreția este, desigur, o tovarășă ciudată pentru Madona.

Alte portrete la fel de cert lucrate de Scorel se mai găsesc la Torino, în colecția contelui *281*. Pembroke[4], într-o colecție particulară din Wies- *282* baden[5] și pe piața de artă berlineză; există apoi un *Portret de copil* la Bergamo și un altul la Rotterdam — primul reprezentînd un băiat zburdalnic, iar al doilea un școlar model de cuminție — ca și un *Bărbat cu cîine*[4] (la *271* Köln) cu un pronunțat aer de trufie prostească.

Arta lui Scorel a produs o puternică impresie în toată Olanda și se recunoaște în trei puternice curente de la Amsterdam. Portretele lui Dirk Jacobsz, fiul vechiului său profesor Jacob Cornelisz, vădesc o acceptare bucuroasă a influenței maestrului din Utrecht. Extrava-

277-278 ganţele entuziaste ale lui Marten van Heemskerck îşi au sursa în arta lui Scorel, ca şi imaculata perfecţie către care aspiră portretistica lui Antonis Mor. În primele lor lucrări aceşti doi discipoli se apropie într-atît de maestru încît ezităm în atribuirea anumitor lucrări. *Grupul familial* de la Cassel — o îndrăzneaţă şi intimă descriere a fericirii domestice — şi portretele *Pieter Bicker şi soţia sa* (1529 ?) — aparţinînd baronului Schimmelpenninck[5] — par să depăşească limitele artei lui Scorel prin vitalitatea lor exuberantă. Trebuie să-i recunoaştem însă maestrului talentul multilateral de portretist. Şi, luînd totul în considerare, îl prefer pe cel ca autor unui Heemskerck cu dexteritatea sa capricioasă şi grandoarea sa superficială, la fel cum înclin să-i atribui lui, şi nu lui Antonis Mor, portretul de grup din Utrecht cu cei cinci *Pelerini la Ierusalim.*

276 279-280

NOTE

1. Mulţumită prof. J. Bruyn avem acum o idee despre arta lui Cornelis Willemsz (vezi D.P.R.A. Bouvy în Schilderkunst, *Kerkelijke Kunst*, I, Bussum, 1965, pag. 52, fig. V, A şi B, şi J. G. van Gelder, în *Simiolus*, I, 1967, pag. 6 şi 10). Este posibil ca Scorel să fi fost ucenicul lui Cornelis Buys la Alkmaar înainte de a studia cu Cornelis Willemsz, cf. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, XII, 1935, pag. 119.
2. Fragmentul cu *Martiriul Sfîntului Laurenţiu*, care pînă la primul război mondial se afla în muzeul din Valenciennes, a dispărut ulterior. În cel mai important articol al său cu privire la operele tîrzii ale lui Scorel din Franţa şi Flandra (vezi nota 1), prof. van Gelder a publicat o veche copie a unei compoziţii complete pe care a identificat-o la muzeul din Poznan. *Martiriul Sfîntului Laurenţiu* era una din cele trei picturi de altar lucrate de Scorel care, potrivit lui van Mander, se găseau în biserica abaţială de la Marchiennes. Dintre aceste trei picturi, comandate de Jacques Coëne, starețul de la Marchinnes (1501—1542) cea mai mare (executată în jurul anului 1541) avea două perechi de voleţi mobili şi era închinată sfinţilor Ştefan şi Iacov. Cu excepţia unui volet fix şi a panoului central, înfăţişînd *Lapidarea*

Sfîntului Ştefan, acest altar a fost reconstituit la muzeul din Douai de către custode, dl. J. Guillouet, care l-a publicat în *Oud-Holland*, LXXIX/2, 1964, pag. 89—98. Un desen cu *Lapidarea Sfîntului Ştefan* din colecţia F. Lugbt (Paris) este, potrivit lui van Mander, schiţa lucrării pierdute. Cel de-al treilea altar pictat de Scorel pentru Marchiennes şi menţionat de van Mander era un triptic cu *Sfînta Ursula şi cele zece mii de fecioare*, al cărui volet drept a fost recent găsit de dl. Guillouet (vezi van Gelder, în *Simiolus*, op. cit., pag. 22).

3. Acum la Museum of the Cranbrook Academy of Arts, Bloomfield Hills, Michigan, S.U.A.
4. Friedländer şi alţi specialişti atribuie acum aceste portrete lui Jan Cornelisz Vermeyen, un pictor a cărui operă a fost reunită de-abia foarte recent. Cel de la Wiesbaden, reprezentîndu-l pe Erard de la Marck, episcopul din Liège, se află acum la Rijksmuseum, Amsterdam.
5. Acum se găsesc la Rijksmuseum, Amsterdam. Caracterul total diferit al unui portret de Scorel datat tot 1529 şi care a fost descoperit abia după 1935 l-a determinat ulterior pe Friedländer să exprime îndoieli şi mai mari despre autor şi să privească mai favorabil o atribuire lui Heemskerck. Vezi Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, XIV, 1937, pag. 129.

PIETER 'BRUEGEL

Fiecare pictură a lui Jan van Eyck, mai mult chiar, fiecare parte a fiecărei picturi, fiecare cap, fiecare mînă, demonstrează marea forţă artistică a maestrului. Puterea lui de observare şi interpretare se concentrează asupra tuturor amănuntelor şi ne dă măsura importanţei istorice a pictorului.

În zelul nostru de a sublinia însemnătatea lui Bruegel sîntem tentaţi să adunăm toate operele create de el pe care le putem găsi, cu sentimentul neliniştitor că odată cu fiecare pictură a sa care s-a pierdut a dispărut şi ceva din titlurile de glorie ale artistului. Iar dorinţa de a proclama valoarea lui se dovedeşte cu atît mai intensă cu cît numărul amatorilor de artă care înţeleg deplin mărimea şi bogăţia forţei sale de creaţie nu este prea mare. Maestrul nu pare să ocupe locul cuvenit în opinia publicului, şi se prea poate ca simpla alăturare a numelor Jan van Eyck şi Bruegel să sune provocator.

Au existat mai mulţi pictori numiţi Bruegel, Brueghel sau Breughel, dar familia a produs un singur mare maestru — cel mai bătrîn, fondatorul dinastiei, Pieter, supranumit „Bruegel — ţăranul".

Al doilea Pieter Bruegel n-a fost decît un imitator care trăia din moştenirea artistică a tatălui său; celălalt fiu, Jan, deşi mai independent, a rămas un pictor minor. Maestrul îşi

scria numele, cu rare excepţii, în forma Bruegel, pe cînd fiii preferau varianta Brueghel.

Bruegel este un nume de localitate. Există două sate cu acest nume, fiecare din ele putînd fi locul de naştere al maestrului; ambele se află la răsărit de Anvers, unul nu departe de Hertogenbosch, iar celălalt mai spre sud, în provincia Limburg.

Numele „Peeter Brueghels" apare în registrul breslelor din Anvers în 1551. Atunci a devenit pictorul maestru. Bruegel a murit la Bruxelles în 1569. S-au făcut mai multe încercări de a-i completa biografia cu ajutorul relatării lui van Mander şi al unei serii de combinaţii. Se afirmă că Bruegel a fost elevul lui Pieter Coeck van Alost din Anvers şi că s-a însurat cu Maria, fiica dascălului său, pe care o purtase în braţe cînd era mică. Aşa cel puţin ne spune van Mander. Maria, fiica lui Coeck, nu putea să se fi născut înainte de 1540 (întrucît s-a măritat în 1563) sau după 1545. Dacă acceptăm afirmaţia că Bruegel o purtase în braţe pe vremea uceniciei sale, atunci aceşti ani de ucenicie trebuie plasaţi aproximativ între 1540 şi 1545. Iar dacă viitorul maestru a intrat în atelierul lui Coeck la vîrsta obişnuită, atunci anul naşterii sale se situează prin 1528—1530.

Portretul lui Bruegel ne-a parvenit prin intermediul gravurilor, care ni-l înfăţişează cu un aer solemn de patrician. Dacă s-a născut în 1530, pictorul ar fi avut numai treizeci şi nouă de ani în 1569, cînd a murit. Arată însă ceva mai vîrstnic. Trebuie deci să împingem mai mult înapoi anul naşterii sale, chiar dincolo de 1525. În plus, toate concluziile bazate pe ucenicia sa la Coeck sînt incerte, deoarece n-avem nici o confirmare a spuselor lui van Mander. Bruegel nu figurează ca ucenic în registrele breslelor din Anvers. Se poate ca acestea să nu ne fi parvenit integral. Nici critica de stil nu poate da vreo confirmare. Nu există nici o punte între arta erudită a lui Coeck şi cea a lui Bruegel [1]. Din studiul începuturilor lui Bruegel — sau a ceea ce noi considerăm începu-

turi — am putea fi tentaţi să deducem că maestrul n-a fost niciodată instruit de un pictor de panouri profesionist, şi în nici un caz de Coeck. Este posibil ca van Mander să fi auzit de căsătoria lui Bruegel cu fiica lui Coeck şi să fi pus restul de la sine. Dar dacă Bruegel n-a fost elevul lui Coeck la Anvers, atunci se deschid numeroase posibilităţi noi şi artistul apărut la Anvers în 1551 ar fi putut lucra anterior ca maestru în altă parte.

Pe cît de slabă este legătura lui Bruegel cu Coeck, pe atît de strînsă este relaţia sa cu Hieronymus Bosch. Deşi n-a fost dascălul lui Bruegel, maestrul din Hertogenbosch este neîndoielnic premergătorul său, de fapt singurul înaintaş cu care Bruegel are o anumită afinitate — cel puţin în măsura în care cunoştinţele noastre despre arta veche ne îndreptăţesc să spunem aceasta. Bosch a murit în 1516. În acea vreme Bruegel, chiar dacă se născuse deja, era prea mic pentru a putea fi elevul cuiva. Ţinînd seama de faptul că presupusul lui sat natal nu este departe de Hertogenbosch, ne putem uşor închipui că primele impresii ale viitorului maestru au fost puternic influenţate de arta lui Bosch, că el a fost dat ucenic la un urmaş al lui Bosch şi că sus-amintita afinitate se bazează pe o comunitate de rasă şi neam. Pe de altă parte, relaţia dintre cei doi pictori poate fi explicată într-un mod diferit, mai superficial. În primii ani petrecuţi la Anvers, Bruegel a lucrat la editorul de stampe Hieronymus Cock, care imprimase o serie de gravuri cu compoziţii ale lui Bosch. Om de afaceri dibaci, Cock a intuit probabil talentul lui Bruegel ca desenator de stampe populare instructive şi amuzante, semnalîndu-i pictorului exemplul marelui artist dispărut, ale cărui compoziţii le difuzase atît de profitabil.

Se prea poate, de asemenea, ca Hieronymus Cock să fi determinat sensul ulterior al artei lui Bruegel. Cabinetul de stampe din Berlin a primit recent un desen de Cock datat — remarcabil de timpuriu — 1541, un *Peisaj cu*

Sfîntul Ieronim care, ca și gravurile lui, seamănă în concepție cu peisajele lui Bruegel. Desenul, însă, nu este semnat „Hieronymus", ci numai „Cock", și ar putea deci să fi fost lucrat de Matthys Cock, fratele editorului, despre care van Mander vorbește cu multă insistență.

Epoca în care Bruegel a devenit maestru la Anvers a fost o perioadă critică în istoria artei neerlandeze. Scena începea să fie dominată de pictori ca Floris și Coxie. Tot ceea ce astăzi ne pare autentic și fertil nu era pe atunci decît o simplă tendință. Bruegel n-a fost socotit un mare artist de contemporanii săi. Artei lui îi lipsea stilul grandios, erudiția romană, într-un cuvînt tot ce făcea din pictorul meșteșugar un adevărat artist — noțiune apărută tocmai în acea vreme. Pentru vechea generație arta lui Bruegel era lipsită de un finisaj atent și de tehnica verniului, pe cînd cea tînără se întreba probabil de ce vizita în Italia nu reușise deloc să rafineze gustul artistului.

Într-adevăr, Bruegel a vizitat Italia. Van Mander scrie: „a călătorit în Franța și, de acolo, în Italia", iar pe unele gravuri și desene datate 1533 apare mențiunea „Romae".

În timpul vieții pictorului arta sa a plăcut mai ales omului de rînd, și aceasta mai mult prin conținut decît prin formă. El instruia lumea, încînta și amuza un public dornic de umor robust și caricatură. Cu ajutorul unor stampe destul de stîngace după desenele sale, artistul împlinea o dorință profană de tablouri, inspirîndu-se din izvoarele veșnice ale imaginației populare, în timp ce, la un nivel superior și la suprafață, pictura neerlandeză era paralizată de o cultură clasicizantă.

Ca atîți alți pictori de obîrșie germanică Bruegel era în esență desenator și ilustrator. El și-a început activitatea ca desenator de gravuri și s-a format ca povestitor — un povestitor dezinvolt și spiritual — înainte de a începe să picteze tablouri. Pregătirea artistului a influențat, în sens bun și în sens rău, desenul și teh-

nica picturilor sale. Bruegel a devenit maestru în 1551, dar primul tablou semnat și datat de care avem cunoștință datează din anul 1558 [2]. Putem astfel separa perioada desenelor (înainte de 1558) de cea a picturilor (din 1558 pînă în 1569, anul morții lui Bruegel).

Există o singură excepție (destul de incertă, dealtfel) — o pictură semnată „Bruegel" și datată 1556 : *Vindecarea nebuniei*, care a fost vîndută în 1911 cu colecția von Gerhard din Berlin [3]. Panoul măsoară 74 × 102 cm. În interiorul unei frizerii de țară operația este executată în diverse moduri pe capetele pacienților. Ceea ce ni se arată aici pe larg, într-o manieră de gen relativ greoaie și primitivă, a fost nuanțat simbolic de Bosch, în stilul său mai incisiv (vezi tabloul de la Prado). Cu toate deficiențele evidente, semnătura (P. Bruegel 1556), care corespunde ca stil și ortografie, pare să confirme autenticitatea lucrării. Marele număr de cópii ce ne-au rămas după picturile maestrului nu concordă în general cu originalele în privința datei și a stilului semnăturii. Această pictură izolată este o bază prea firavă și nesigură pentru a construi pe ea o imagine a artei lui Bruegel din perioada anului 1556.

Artistul începe ca imitator al lui Bosch, ca desenator și — stimulat probabil de frații Matthys și Hieronymus Cock — ca peisagist. În călătoria sa — întreprinsă prin 1553 — el, ca neerlandez, este captivat de noutatea decorului alpin. În Italia este impresionat de peisaj și topografie dar nu și — atît cît ne putem da seama — de arta Renașterii italiene tîrzii.

Începînd din 1558 Bruegel se consideră pictor și își depășește treptat deprinderile de ilustrator. Picturi de mărimea unei fresce, supraaglomerate ca formă și conținut, cum ar fi *Proverbele* de la Berlin și *Jocurile de copii* de la Viena, sînt datate 1559 și 1560 ; piesele simple de gen, cu cîteva figuri mari și cu teme
287– ușor accesibile, ca de pildă *Nunta țărănească*
291 și *Dansul țărănesc* de la Viena, par să comple-

teze opera artistului, constituind ţelul străduniilor sale. Arta lui Bruegel se eliberează tot mai mult de influenţa lui Bosch. Dezacordul, care este unul între generaţii, devine cu atît mai pronunţat cu cît pictorul reuşeşte să-şi formeze o interpretare a realităţii proprie, degajată şi chiar plină de umor, în contrast cu tendinţa alegorizantă şi moralizatoare impusă de gustul epocii şi de editor.

O mare parte din opera lui Bruegel s-a pierdut, desigur, mai ales acuarelele lucrate de el pe pînză fină. S-ar fi pierdut şi mai multe dacă principii habsburgi n-ar fi dovedit un gust precoce pentru pictorul-ţăran. La fel cum Filip al II-lea îndrăgea creaţiile lui Bosch cu semnificaţia şi misterele lor, Rudolf al II-lea şi arhiducele Leopold Wilhelm se delectau cu opera lui Bruegel. Şi tocmai acestui interes, remarcabil ca fenomen istoric şi psihologic, îi datorăm păstrarea unui număr substanţial din lucrările maestrului. Robusteţea, sinceritatea şi candoarea neerlandeze contrabalansau disciplina religioasă şi rigorile de etichetă ale curţii spaniole. Într-un fel, picturile lui Bruegel ţineau locul bufonului.

Aproape jumătate din lucrările ce ni s-au păstrat — iar calitativ mai mult de jumătate — se găsesc la muzeul din Viena. Există în acest oraş cincisprezece picturi de Bruegel la galeria de artă şi una într-o colecţie particulară [4] alte patru se află la Bruxelles [5], una 283. într-o colecţie particulară din Ungaria [8], una 293
la Copenhaga [9], două la München, două la Napoli, două în colecţii particulare la Anvers, una la Prado, una la muzeul din Darmstadt, una în colecţia Lobkowitz de la Raudnitz [10] şi una la Montpellier [11], deci în total, treizeci şi patru de originale [12]. Pe toate celelalte le socotesc îndoielnice.

Colecţiile vieneze ne dau o imagine completă a artei lui Bruegel. Găsim aici peisaje, subiecte biblice şi lucrări de gen. Aceste categorii nu pot fi net delimitate. Peisajul poate avea un conţinut biblic, iar toate activităţile omeneşti

sînt considerate de gen. Numeroase figuri, o întreagă lume, aventuri, scene picareşti, veselie şi învăţăminte, toate constituie un spectacol fără sfîrşit care se petrece sub ochii noştri — distracţie pentru privitorul de rînd, dar miracol pentru cercetătorul artei neerlandeze.

Convenţia şi tradiţia sînt depăşite. N-a mai rămas nimic din atmosfera vechii picturi religioase neerlandeze, copiată bucăţică cu bucăţică după model; n-a mai rămas nimic din observaţia lentă, meticuloasă, care izola figurile sau grupurile şi împerechea detaliile naturii într-un mod neobişnuit. Dar nici nu predomină regulile de compoziţie italiene. Bruegel nu are ambiţii romaniste şi, mai mult decît orice alt pictor al vremii sale, pare un adversar conştient al ţelurilor nutrite de contemporanii şi compatrioţii săi.

Era în acest artist, pe lîngă plăcerea observaţiei directe a naturii, pe lîngă înclinaţia spre istorisire, o sete neostoită de noutate. Bănuitor faţă de orice formulă sau ceremonial, înstrăinat de zeii cei vechi, duşman al celor noi, maestrul găseşte suprema satisfacţie în cercetarea tot mai atentă a lucrurilor sacre, pînă la dezvăluirea miezului uman şi banal, sau pînă cînd grandoarea devine găunoasă şi lipsită de semnificaţie. Bruegel se afla permanent în căutarea unui nou unghi, a unei noi laturi, a unei poziţii mai bune.

Elocvenţa maestrului era în continuă schimbare. Bruegel nu se repeta niciodată. Presat de bogăţia copleşitoare a ideilor sale, artistul n-avea timp să finiseze detaliile. Totul îl împingea la grabă — maniera sa de ilustrator, focul lăuntric al personalităţii sale, dorinţa perpetuă de a înfăţişa ceva nou. Firea sa îl făcea impresionist, dînd naştere unui stil care să-i satisfacă ritmul temperamental.

Capacitatea lui Bruegel de a sesiza mişcarea este evidentă, iar imaginaţia lui inventivă e atît de bogată încît printre o mie de figuri nu găsim două cu aceeaşi atitudine. În comparaţie cu personajele maestrului, cele create de ar-

tiştii amintiţi ca precursori ai lui — Lucas van Leyden, Pieter Aertsen, Hemessen şi chiar Bosch — ne apar, cu toată pretinsa lor animaţie, slabe, monotone, rigide şi afectate.

Iar dacă comparăm ochiul lui Bruegel cu un aparat fotografic, să nu uităm a adăuga că artistul sesiza totdeauna momentul critic al mişcării, lucru ce în cazul aparatului se produce rareori şi doar din întîmplare. Nici un fel de observaţie, oricît de ascuţită şi perseverentă, nu-i putea da această capacitate, care se naşte dintr-o strălucită înţelegere intuitivă a funcţionării corpului omenesc.

Reprezentînd forma umană, artiştii mai vechi începeau cu o figură dreaptă, în picioare, porneau cu o idee fundamentală bazată mai mult pe cunoştinţe decît pe observaţie. Se făcuseră încercări, mai mult sau mai puţin reuşite mulţumită unor studii speciale după natură, de a îmbogăţi norma printr-o deplasare, un racursi, o înclinaţie sau o rotire. Pe de altă parte, Bruegel nu aplică niciodată racursiul unei figuri ideale, ci începe cu acţiunea şi, dintr-un unghi anumit, sesizează ca un întreg conturul în permanentă schimbare. Iată unde se află secretul amplei varietăţi de mişcări, al capacităţii artistului de a da putere de convingere acţiunii şi forţei motrice a personajelor sale.

Lucrînd în spiritul Renaşterii italiene, pictorii neerlandezi din secolul al XVI-lea porneau de la figura nudă. Veşmîntul era aranjat pe suportul format de trup, dezvăluindu-l sau ascunzîndu-l, dar rămînînd subordonat lui. La Bruegel nu găsim un asemenea dualism. Trupul şi haina, asociate întîmplător, sînt privite ca un singur tot.

Figurile lui Bruegel sînt în general îndesate, văzute de sus în racursi, late şi grosolane dar agile, contorsionate într-o infinită diversitate de contururi dintre care nici unul nu evocă baza academică : figura nudă şi dreaptă, frumuseţea mîndră a corpului în poziţie verticală.

Maestrul este un pionier prin cutezanţa cu care ignoră amănuntele, prin felul în care

reprezintă relaţiile dintre părţi. El părăseşte desenul tradiţional neerlandez amănunţit şi exhaustiv, modelajul şi caracterizarea texturii. Începuturile sale ca desenator, stadiul de grafician, ar putea explica această indiferenţă faţă de detaliu. Lucrul esenţial îl constituie capacitatea artistului de a sesiza ansamblul. Formele sînt ferm conturate. Bruegel nu se teme chiar să dea o accentuare liniară siluetelor pentru a le mări expresivitatea. Această soliditate a desenului se îmbină cu o folosire primitivă şi pozitivă a tonurilor locale, dînd tablourilor o notă de arhaism superficial şi robusteţe populară. Reducînd modelarea, artistul intensifică efectul siluetei. El nu introduce motive originale în schemele de compoziţie tradiţionale, ci tinde mai ales către o originalitate globală în desenul temei picturale.

În arta secolului al XV-lea oamenii sînt mari iar peisajul e mic. Făptura umană se află în centrul preocupărilor, deci în primul plan. Toate celelalte elemente sînt pur accesorii, simplă umplutură pentru spaţiu şi teren. Peisajul continuă să aibă o importanţă secundară chiar şi atunci cînd, la începutul veacului următor, el formează conţinutul unei noi categorii artistice. Bruegel răstoarnă relaţia şi din nou împinge lucrurile pînă la limită. Ca un panteist care se desfată cu viziuni mereu noi, maestrul pare să ia în derîdere concepţia antropocentristă. El dă peisajului ceea ce ia de la om. Reducînd făptura omenească pînă la micimea unei furnici, Bruegel dilată peisajul la dimensiuni gigantice. Găsim lărgime şi adîncime în peisajele lui, care, în ciuda unor detalii fanteziste, sînt structurate organic după natură ori, mai degrabă, în spiritul naturii. Se poate ca, trecînd Alpii în drum spre Italia, artistul să fi fost atît de mult impresionat de măreţia lor încît să ajungă la respingerea standardelor normale. Carel van Mander nu greşeşte deloc atunci cînd afirmă că „în acea vreme maestrul a înghiţit munţii şi stîncile Alpilor, iar mai tîrziu le-a deşertat în picturile sale".

Se admite că acei pictori de peisaje ai veacului al XVI-lea care lucrau ca specialiști în domeniu — Bruegel nu era nicidecum specialist — îndrăgeau bogăția pitorească a crestelor înalte, dar modelînd splendoarea lor dovedeau o anumită sărăcie spirituală. La ei masele muntoase sînt lipsite de neprevăzutul creațiilor lui Bruegel. Stîncile lor abrupte și colțuroase se întind și se înalță monoton, paralel cu planul picturii, pe cînd Bruegel își împinge culmile diagonal în profunzime, deschizînd panorame surprinzătoare.

În măsura în care Patenier și urmașii săi au putut în general să exprime atmosfera în peisaj, ei au fost absorbiți de spiritul idilic al miezului de vară. Bruegel, pe de altă parte, percepe spiritul fiecărui anotimp și redă în tablourile sale atît tumultul primăverii timpurii cît și limpezimea geroasă a iernii. Pentru el peisajul este mai mult decît o simplă privelişte. Natura i se dezvăluie în multiplele ei legături cu omul, cînd aspră și neospitalieră, cînd generoasă și îmbelșugată, dar mereu dominantă și atotcuprinzătoare.

Încă din evul mediu pe trunchiul artei religioase începuseră să se încolăcească motive de gen. Pictorii din secolul al XV-lea rezolvau deja probleme specifice de gen, iar la începutul veacului următor deveniseră specialiști în pictura de gen. Dar avea să mai treacă mult timp pînă la deplina eliberare a spiritului de gen. Bruegel-țăranul a fost primul care a reușit să elimine rămășițele cuceriniciei religioase, expresia de gravitate solemnă a capetelor și gesturilor. El a fost primul care a observat rînduiala treburilor zilnice, cu un ochi onest și fără prejudecăți, cu umor, dar fără să-și bată joc sau să denatureze, și, mai ales, fără părtinire. Chiar și în arta lui Bosch omenirea, cînd nu năzuiește spre cer, se îndreaptă măcar către iad.

Cititorul care a urmărit aceste observații ar putea întreba ce mai rămăsese de realizat pen-

tru pictorii veacului al XVII-lea dacă înaintaşul lor a pătruns victorios atît de departe.

În comparaţie, cu, să zicem, Brouwer, Bruegel este mai curînd desenator decît pictor. În străduinţa sa permanentă de a zugrăvi acţiuni, de a sesiza şi defini mişcări efemere, maestrul nu pune mare preţ pe subtilităţi de contur sau culoare. Îl interesează mai mult aspectul fizic decît cel psihologic, tipul mai mult decît individul. Capetele de ţărani comice şi şirete, cu ochi mari, rotunzi, nu sînt individualizate portretistic. Iar cum Bruegel evită figurile de mare format, lipsa generală de expresie a capetelor nu ne deranjează prea mult, căci dinamismul irezistibil al întregului nu ne dă răgaz să criticăm detaliile. Pe maestru nu-l interesa un studiu pătrunzător al persoanei umane. El este aproape singurul artist neerlandez a cărei operă nu cuprinde portrete.

Cu toată scăderile lui — terenul nou cucerit era prea vast pentru a putea fi dominat în întregime de către cuceritor — Bruegel rămîne o figură de frunte în această înşiruire istorică. Iar aşezîndu-l alături de Jan van Eyck şi Rembrandt subliniem ce este esenţial în evoluţia picturii neerlandeze.

NOTE

1. Anumite relaţii între arta lui Bruegel şi cea a lui Coeck au fost stabilite de mai mulţi autori, cele mai recente studii fiind publicate de F. Grossmann (în *Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstag*, Berlin, 1961, pag. 135 şi urm., unde se indică şi literatura anterioară asupra subiectului) şi de G. Marlier, *La Renaissance flamande, Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles, 1966, passim.
2. *Un peisaj cu parabola semănătorului*, acum la Timken Art Gallery, San Diego, California, S.U.A., şi amintit prima dată de Friedländer (în *Pantheon*, 1931, pag. 58) poartă data 1557 ; mai recent, un *Peisaj cu Hristos arătîndu-se apostolilor la Marea Tiberiadei*, semnat şi datat 1533 şi acceptat de Friedländer ca original, a fost publicat de Ch. de Tolnay în *The Burlington Magazine*, XLVII, 1955, pag. 239 şi urm.

3. Ulterior în colecţia Tomcsányi, Budapesta. Vezi şi nota 8.
4. Acest tablou, *Închinarea magilor*, se află acum la National Gallery, Londra.
5. Pe lîngă cele patru picturi de la Muzeul regal mai există acum una într-o colecţie privată.
6. Muzeul din Berlin are acum două picturi de Bruegel.
7. Tabloul de la Northwick Park, pe care Friedländer l-a inclus în lista de lucrări originale publicată în *Die Altniederländische Malerei*, XIV, 1937, pag. 60, se află acum la Musée Municipal, Bruxelles. Trei picturi din această listă se găsesc în Anglia; la ele vom adăuga două originale certe, aflate acum în colecţia londoneză a contelui Antoine Seilern, care au ieşit la lumină după 1937.
8. Există acum o pictură de Bruegel la Muzeul de artă plastică din Budapesta. Vindecarea nebuniei a cărei autenticitate era serios pusă la îndoială de către Friedländer în 1937, este menţionată ultima oară în colecţia Tomcsányi Budapesta.
9. Două potrivit listei din 1937 a lui Friedländer.
10. Acum la Galeria naţională din Praga.
11. Contestată acum de Friedländer şi alţi specialişti.
12. Lista din 1937 a lui Friedländer conţine cincizeci de picturi. Ea cuprinde lucrările menţionate în text şi în notele de mai sus, ca şi încă zece, aflate acum la Roma (1), în Olanda (3), în Elveţia (2) şi în S.U.A. (4); vom adăuga, totuşi, că mai multe dintre picturile acceptate de Friedländer ca autografe au fost puse sub semnul întrebării de către alţi specialişti.

CUPRINSUL

Prefață 5

Introducere 8

Geografia artei neerlandeze 12
Jan van Eyck (19), Petrus Christus (30), Rogier van der Weyden (33), Dieric Bouts (47), Hugo van der Goes (56), Hans Memling (69), Gerard David (79), Geertgen tot Sint Jans (86), Hieronymus Bosch (91)

Privire generală asupra secolului al XVI-lea 102
Quentin Massys (108), Joachim de Patenier (119), Joos van Cleve (132), Jan Provost (140), Jan Gossaert (146), Jan Joest (161), Jan Mostaert (169), Lucas van Leyden (181), Jan van Scorel (191), Pieter Bruegel (202)

Redactor : ALEXANDRA DOBROTĂ
Tehnoredactor : MIHAIL BOITOR

Bun de tipar : 19.06.1975
APĂRUT 1975 ;
COLI DE TIPAR 9
PLANȘE TIPAR ÎNALT 72
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.03
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJ 18300+110

TIPARUL EXECUTAT SUB CD. 164 LA ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „FILARET" STR. FABRICA DE CHIBRITURI NR. 9—11 BUCUREȘTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Biblioteca de artă
145

Arte și civilizații

de la van eyck la bruegel

...Cartea lui Friedländer este una dintre puținele lucrări de istorie o artei din acea vreme care nu și-a pierdut deloc forța de atracție. Ea constituie o operă de maturitate a unui neîntrecut cunoscător și istoric al picturii neerlandeze timpurii, care prezintă mai multe portrete de artiști — roade obținute cu truda neîntreruptelor sale cercetări amănunțite și ale intuiției sale pătrunzătoare... Valoarea cărții de față e dovedită și de faptul că, în ciuda apariției unor studii ulterioare și a continuării propriilor cercetări ale lui Friedländer, ea nu și-a pierdut nicidecum actualitatea.

F. GROSSMANN

Lei 16,50